
من
أوراق الرفض والقبول
وجوه وأعمال

فاروق عبد القادر

من
أوراق الرفض والقبول
وجوه وأعمال



من أوراق الرفق والقبول
وجود وأعمال

المؤلف:

شاروق عبد القادر

الطبعة الثانية،

يناير 2007

رقم الإيداع:

2007/817

التقديم الدولي:

84-931366-136-7

التدقيق: الحسيني عمران

الخلاف: إلياس فتح الرحمن



الإشراف العام
د. طلعت شاهين

مكتب القاهرة

(+20) 12 410 20 08

sansbook@maktoob.com

sansbook@hotmail.com

صدر هذا الكتاب بالتعاون مع:

الجمعية المصرية للدراسات الحضارية

(تحت التأسيس)

حقوق الطبع محفوظة

إهداء

كان فقيراً ، نظيف الثوب والقلب.
وكان شغوفاً بالمعرفة، يلتمسها قدراً الجهد.
(وكان حسن الصوت يرتل القرآن ترتيلاً)
مرة ثانية.. للذكرى أبى

[۱]

وجوه

فى صحبة المازنى خالد الثلاثة الذى لا يذكره أحد

فى عام واحد ولد الثلاثة: طه حسين والعقاد والمازنى. (ثمة رواية أخرى بالنسبة للمازنى تؤخر مولده عاماً فتجعله فى أغسطس أب 1890، لكن التاريخ الأول هو الذى يتردد فى أهم المصادر المتاحة عن حياته). وقد لهم أن يظلوا مرتبطين، بأشخاصهم ومواقفهم أولاً، وبمجمال الدور الذى لعبوه فى تطوير الأدب المصرى والثقافة العربية ثانياً، ثم تفاوتت حظوظهم وأقدارهم بعد ذلك. كانوا جماعة وكانوا فرادى: يلتقون على أشياء ويختلفون حول الكثير، ووراء الاختلاف والاتفاق صورة العصر، الذى تفتّح وعيهم عليه، ومختلف المؤثرات القاطنة فيه.

ويبقى المازنى أقربهم إلى القلب والوجدان: كان أسبقهم إلى الرحيل (أغسطس / آب 1949)، وكان أكثرهم قدرة على السخرية والإمتاع، وأكثرهم صدقاً فى الحديث عن نفسه وعن الآخرين كما يتعكسون على مرآتها (أو على صقالها، كما كان يحب أن يقول)، ربطت علاقة خاصة بينه وبين العقاد، وكان قوامها إحساسه بأن العقاد هو قرينه الجسور: جهير الصوت والشهرة، المبادر إلى خوض المعارك، يكيل فيها الضربات ويتلقى الضربات، العنيف المتأجج، المستبد المتسلط، القادر – بتكوينه النفسى المتفرد – على أن يصدر كتاباً عنوانه حروف ثلاثة هى عنده البداية والنهاية: «أنا»، وقد تحدث كثيرون عن تلك العلاقة (فى كل ما كتب عن المازنى تقريباً أنه كان يطلب من المكتبات الكتب التى طلبها العقاد لنفسه، وكان يبدو معتزاً بأن العقاد أثره بالصدقة، فرفعه عن مستوى المريدين والأتباع، وهو يتحدث عن أعماله بإكبار وإعجاب وأكتفى بمثالين صغيرين: عن أحد أجزاء «ديوان العقاد» كتب المازنى: أما نحن، فإننا نحمد غيمة هذا الشك التى دفعت إلى صوغ هذه الآية الفريدة فى لغة العرب، والتى يحق لنا أن نباهى بها براعات الغرب... وعن كتاب «الفصول» – وهو مجموعة مقالات للعقاد – يكتب: «وإن المرء لتعروه هزة جذل حين يرى كتاباً جامعاً كهذا الذى أخرجه الأستاذ العقاد، وكتب به للمذهب الحديث نصراً جديداً وفوزاً آخر ميبناً... إلخ» وقد رسم لهما محمود تيمور صورة لا تخلو من نفاذ وطرافة: «وهما اثنان: أحدهما سامق الهامة، باسق القامة،

عريض المنكبين، مندفع اليدين، تلتصع عيناه حزماً واعتزاماً، ويقطع خطاه في سيره اقتلاعاً. ويجانبه شخص متطامن، ضئيل الظل، قريب بعضه من بعض، تملأ منه عينيك في لحظة، ينقل خطاه كما يتواثب القطا، ويقلب فيما حوله نظرة يقظي تسير الغور وتخترق الحجب... ومن المالكوف - في الحياة والفن جميعاً - وجود الشبيهين المختلفين المتقاربين، لكن ما يلفت النظر هنا أن العقاد كان يبدي الرأي الصريح الجارح في عمل المازني وحياته، في حين أن هذا لم يتحدث عن العقاد إلا بالفاظ التأييد والموافقة، وتقديم الهوامش والشروع لما يكتب «الأستاذ العقاد»، وهذا يخالف موقف المازني من طه حسين، بل وموقفه من عبد الرحمن شكرى الذي كان أقرب إليه!

نعم. كان العقاد قرينه الجسور، فالواضح من سيرة المازني وجهده الأدبي أنه لم يكن مقاتلاً، وأن أحداث حياته، عامة وخاصة، أدت به لأن يكون موقفه تجاه العالم أكثر ليناً ومداورة، يبرره لنفسه بكلمات سليمان الحكيم في «نشيد الأناشيد» الذي وقع المازني في أسرهِ، ومن أصدائه وظلاله انتقى عناوين كتبه «حصاد الهشيم» 1925. و«قبض الريح» 1927 و«خيوط العنكبوت» 1935 (ويشير هذا العنوان أيضاً لأن العنكبوت يفرز خيوطه من داخل ذاته لا من خارجها)، وقد وزع كل كلمات هذا النشيد الذي خلبه على كل أقسام وفصول «إبراهيم الكاتب»، 1932 حتى لم يكد يبقى منها على شيء، دون أن تكون ثمة علاقة عضوية قائمة بالضرورة بين مضمون القسم أو الفصل والكلمات التي تسبقه (مثال: يبدأ القسم الأول بهذه الكلمات: «كل الأنهار تجري إلى البحر، والبحر ليس يملأ...»، في حين يبدأ القسم الرابع والآخر بما يفيد المعنى ذاته: «قعدت ورأيت تحت الشمس أن السعى ليس للخفيف ولا الحرب للأقوياء... إلخ)، لكنه مناخ عام يتوخى الكاتب إشاعته في عمله كله.

كان المازني طموحاً بالغ الطموح، وأرغمته أحداث حياته على الهد من هذا الطموح، : موت أبيه وغدر أخيه الأكبر، اضطراه للالتحاق بمدرسة «المعلمين» لأنها كانت بالمجان، وعمله بالتدريس سنوات حتى ضاق به، فتفرغ للكتابة الصحفية قبل أحداث 1919 مباشرة، وظل يمارس هذا العمل حتى رحل بعد ثلاثين عاماً. وأنا منذ قرأت المازني - في أول الشباب - لازلت أنكر شكواه الحارة من الكتابة والاشتغال بها، وحين عدت لقراءته الآن وجدت ذات الكلمات تضيء طريقى نحو فهم أفضل للمازني وعمله: في تقديم «صندوق الدنيا» 1929، كتب المازني: «أضحك فلا أراى ألهو، ويضيق صدرى فأتهمرد، وأخرج إلى الطرقات أمتع العين بما فيها مما تعرضه الحياة، فإذا بى أقول لنفسى إن كيت وكيت مما تأخذ العين يصلح أن يكون

موضوع مقال، فأقنط وأكر راجعاً إلى مكتبي لأكتب... وهكذا كاتني موكل بفضاء الصحف أملؤه كما كان ذلك الشاعر القديم المسكين موكلًا بفضاء الله ينزعه...» ثم يجري مع قارئه حاسبة صغيرة: «أنا أكتب في الأسبوع مقالين... فجملة ذلك في العام تبلغ المائة، وكل مائة مقال تملاً خمسة كتب كهذا، فسيكون لي إذن بعد عشرة أعوام – إذا ظلت هكذا – ثلاثون كتاباً غير ما أخرجت قبل ذلك...» وأنا أيضاً كالجامعة بن دواد. وجهت قلبي إلى المعرفة، وامتحننت نفسي بالسؤال... بنيت لنفسى آمالاً، غرست لنفسى أوهاماً، عملت لنفسى جناناً وفراديس، غرست فيها أحلاماً من كل نوع، فماذا كان نصيبي من كل تعبي؟ قبض الريح...!..»

بعض السبب في إحساس المازني بأنه لم يحقق شيئاً من طموحه راجع إلى موقفه من الأحزاب السياسية والعمل بها ومن خلالها. اختار المازني جانب حزب الأحرار الدستوريين، الذي كان يغطي غياب فكره الاجتماعي بطلاء ثقافي رفيع. كان حزبياً يحرص بالمتقنين: لطفى السيد وهيك، وعبد العزيز فهمي وطه حسين، والأخوين عبد الرازق ومحمود عزمي وسواهم، ولم يكن الانتماء إلى هؤلاء «مريحاً» بالنسبة له (كما كان بالنسبة لطله حسين، مثلاً). أضف لذلك أن انتماءه إليهم ظل ذا طابع ثقافي أكثر منه التزاماً حزبياً، فهذا الالتزام كان يعني خوض معارك الحزب ضد حزب الأغلبية (الوفد) وبقية أحزاب الأقلية على السواء، ويتعبير صلاح عبد الصبور: «قد يكون اليأس هو دافعه إلى أن يظل بعيداً عن الاندماج في الأحزاب، مع ما في هذه الأحزاب من طبيعة الاستبداد والولع بالسيطرة وإرضاء المصالح الخاصة على حساب المصالح العامة، وتصدر ضعاف الثقافة من الزعماء والساسة الذين لا يستطيعون أن يفكوا الخط، ومنهم وزير للتقاليع أطلقوا عليه وزير التقاليد ومنهم من لم يفتح في حياته كتاباً واحداً، ويخلسط بين «حافظ إبراهيم» و«حافظ الشيرازي» (ماذا يبقى منهم للتاريخ؟ ص 144).

وهذا أحد وجوه اختلافه عن قرينه الجسور: لقد اختار العقاد أن يقف في صف حزب الشعب أو حزب الأغلبية، وأن يكتب في صحف الوفد التي أفسحت له في صدرها أبرز مكان، وأطلقت عليه صفة «الكاتب الجبار»، وخلا له وجه سعد فأعطاه من وقته واهتمامه الشيء الكثير، وكانت نتيجة تلك العلاقة واحداً من أهم كتب العقاد، إن لم يكن أهمها جميعاً هو «سعد زغول سيرة وتحية». ووجه المفارقة هنا أن العقاد لم يؤمن يوماً واحداً بالشعب ودوره وقدرته على الفعل، بل على العكس تماماً، كان يحتقر جماهير الناس، ويستخدم كلمة «الدعماء» في وصفهم و«الغوغاءية» في وصف أفكارهم، وله مقال شهير في الدلالة على موقفه

من «الملك ديموس» أو الشعب (ديموس): أصل الكلمة اليونانية التي اشتقت منها كلمة الديموقراطية)، يكتب العقاد في 1924 أي حين كان «كاتب حزب الشعب الأول» يصف الشعب: والملك ديموس هذا مستبد قاهر، يدعو إليه كثيرا، ويثنون عليه كثيرا، ولكنه بعد كل ما يقال من مدح لسياسته وثناء على حكومته، عتل أحقق، ماقون الرأي، عنيد الطبع، قذر العينين والأظافر، وقد يستحق الصفع أحيانا ولكنه لا يجد الكف الغليظة التي تملأ... خده العريض الطويل، فلذلك لا يصفعه أحد... الملك ديموس لا يحب الوعاظ والأتبياء ولا يألف الفلاسفة والعلماء، ولكنه يحب المهرجين والسخفا. ويألف المترلقين والأدعياء... إلخ»، هذا بعض رأى العقاد في الشعب حين كان كاتب حزب الشعب الأول.

وهذا موقف لم يكن المازنى يطيقه أو يقوى عليه. لست أعنى أن موقفه المبدئى كان يختلف اختلافاً بسيطاً عن موقف صاحبه، ما أعنيه هو أنه - المازنى - لم يكن يملك ذلك القدر من الصلاقة النفسية - لو صح التعبير - الذى يجعله يحتمل مثل هذا الموقف، فهو ينكص عنه، ويعجب بصاحبه فى الوقت ذاته!

علاقته بطله حسين كانت مختلفة: بعد أن نشبت بينهما معركة تبادل فيها أقسى الكلمات، بقيت بينهما مسافة لا يمكنه اجتيازها، أسهمت فى خلقها عوامل عديدة لعل أهمها التزام طه حسين - فى أهم أعماله التى أثارت الجدل - منهجاً «ديكارثياً» ومنحياً «أكاديمياً» لم يكن أيهما يتفق وتكوين المازنى واقتناعاته الرئيسية. ثم الاختلاف الشهير بين المدرستين اللاتينية والسكسونية أو الفرنسية والإنجليزية من حيث التكوين الثقافى لأنصار المدرستين: على رأس الأولى يقف طه حسين بغير منازع، وعلى رأس الثانية كثيرون بينهم العقاد والمازنى وشكرى وآخرون تتفاوت حظوظهم من حيث معرفتهم الأصولية بالمصادر، أضف لتلك الأسباب الثقافية أو المعرفية أسباباً خاصة تمثلت فى استقرار طه حسين الوظيفى والعاطفى والعائلى منذ عاد للوطن بصحية تلك التى «أبدلت ظلام حياته نورا»، واستطاعت أن تخلق له - فى قلب أحياء النخبة فى العاصمة - واحة ذات عطر أوروبى ومذاق باريسى، وبقي المازنى يعيش فى بيته ذاك الذى وصفه أكثر من مرة بأنه «على حدود الأبدية»، لأنه يقع على الحدود التى تفصل مساكن الناس عن قبور أمواتهم، ترغمه شروط حياته القلقة على أن يبيع مكتبته أكثر من مرة، يعاني عيش الكفاف، ويعانى - أكثر وأكثر - موجبات تأمين هذا الكفاف بالكتابة الدائمة كأنه «موكل ببياض الصفحات يسودها»، فيطوى جوانحه الضئيلة على تكله وأحزانه وآماله المجهضة، يدب على ساقه المهيضة ويسعى فى دنيا الناس.

هذا المزيج من الاحترام والاستخفاف والإعجاب الذى لا يخلو من نقمة هو ما يبدو فى

كتابات المازنى عن أعمال طه حسين: عن «حديث الأربعة» (مجموعة «قبض الريح») راح المازنى يحاور ويناور ويعتز بقدر طه حسين ويثنى على صفاته الشخصية، ثم يدور حول الكتاب «ضربة على الحافر، وأخرى على السندان»: يرى أسلوب طه حسين فى جملته شيئاً بين الكتابة والخطابة وقد خلا من مزايا الفنين جميعاً، ثم لا يتوقف، بل يضيف: ولا شك أن أظهر عيب فى مقالات الدكتور هو التكرار والحشو.. وعندنا إن علة ذلك ليست فقط أنه يملأ ولا يراجع ما يملأ، بل الأمر يرجع لسببين جوهريين: أولهما إن ما أصيب به فى حياته من فقد بصره كان له تأثير لا نستطيع أن نقدر كل مداه فى الأسلوب الذى يتناول به موضوعاته، وثانى السببين أنه أستاذ مدرس وقد طال عهده بذلك، والتعليم مهنة تعلم المشتغل بها التبسط فى الإيضاح والإطناب فى الشرح والتكرار أيضاً.. إلخ، ولست أتصور أن المقالين المنشورين فى ذات المجموعة بعنوان «العمى والغريزة النوعية» بعيدان عن سياق مناقشته لطله حسين، وهى طريقة فى المناقشة لا تخلو من صغار لم يكن المازنى يترفع عنه، وفى هجومه على صديقه القديم عبد الرحمن شكرى كثير مما اعتذر عنه بعد ذلك.

شبيه بهذا ما يكتبه عن «فى الشعر الجاهلى» والسطور التالية نموذجية فى الدلالة على طريقة المازنى فى أن «يضرَب ويتقى»: «لسنا نقول: إن بحث الدكتور طه قاطع فى إثبات ماذهب إليه وما تشايعه عليه من الرفض، ولكننا نقول إن حجته أقوى من حجة القدماء.. وإن رسالته ليست أكثر من باب فتحه لطالب الأدب الجاهلى.. وإنها لم تخل من المنخذ ولم تبرا من السقوط، وإن أولها خير من آخرها.. وصدرها أمتن من عجزها، ذلك أنه لم يوفق فى التطبيق، ولم يأت بشيء له قيمة... إلخ».

وراء الاتفاق والاختلاف صورة العصر وأثر القوى الفاعلة فيه عليهم جميعاً: هم أبناء الطبقة الوسطى الصغيرة، الذين ذاقوا شظف الحياة فى القرية والمدينة، الساعون لانتزاع مواقع متميزة فى الواقع المصرى قبل 1919: واقع الاستعمار الراح وسيطرة الارستقراطية التركية والمتحصنة، وحصار الحركة الوطنية الساعية للاستقلال والتحرر، فى دوائر ضيقة حول من بقى من رجال الحزب الوطنى، والصوت الواضح فى الساحة هو صوت الداعين لعلاقة بالمستعمرين، تقوم على الملاينة أو «المحاسنة ثم المحاسبة» كما صاغها رجال حزب الأمة، ولا مهرب لمن يحاول تحقيق مشروع فكرى أو أدبى من خوض غمار السياسة، قبل 1919 وي بعدها على السواء، وفى هذا الواقع لا يمثل الاشتغال بالإبداع الأدبى شيئاً ذا قيمة إلا أن تكون شاعراً مثل: شوقي وحافظ، أو ناثراً منشئاً، مثل: المنفلوطى.

أولئك سادة الهيكل الأدبي آنذاك: لذلك اتجه إليهم أصحابنا بالمعامل يحاولون يهدمهم خلق مناخ جديد يكون أكثر استعداداً لأن يتقبلهم ولأن يشغلوا فيه أماكن تتلاصق وطموحاتهم. من هنا جاء «الديوان في الأدب والنقد» الذي اشترك في كتابته المازني والعقاد، ومقالات طه حسين في الهجوم على المتفلوطي، وقد اتسم هذا الهجوم بالعنف والحدة، حتى أن بعضهم قد تراجع عنه فيما بعد (للمازني رسالة صغيرة بعنوان «شعر حافظ» تلمس فيها التقليد عند حافظ وسرقاته وفساد أسلوبه وتنظم مقالات الصحف وأخطاءه اللغوية والنحوية واختتمها بقوله: «ولو كان له حسنات لاغتنقنا له ما في شعره من السيئات، فإن للمتنبى سرقات كثيرة، لكن حسناته أكثر...» نشرت هذه الرسالة في 1915 تقريباً، ثم عاد المازني - بعد سنوات في (حصاد الهشيم) - فراجع عما كتب، ووصفه «بالهراء القديم» وتمنى على الناس أن ينسوا أنه كاتبه!).

ولم تكن القضية أدبية خالصة، لكنها كانت أكثر عمقاً وشمولاً - كانت قضية وجود يحاول هؤلاء إثباته، وتصوراً مختلفاً للواقع يعملون على إشاعته. لقد راعهم جميعاً ما في الواقع من تخلف، ثم تفتحوا جميعاً على صورة الحياة الأوربية الحديثة، سواء من خيرها منهم مباشرة مثل هيكمل وطه حسين وسلامة موسى وسواهم، ومن عرفها عن طريق قراءة أدبها وتقديمها مثل العقاد والمازني وشكري وسواهم أيضاً. القديم عندهم مرفوض: لأنه لا يقدم تصوراً جديداً لهذا الواقع المرفوض، كلهم عرف الثقافة العربية التقليدية ورفضها بدرجة أو بأخرى. حتى الإعجاب الذي كانوا يبذرونه نحو هذا المبدع أو ذاك إنما كان مصدره تميز هذا الفرد بذاته، لا من حيث هو نتاج ثقافة كاملة ودلالة عليها. بعبارة أخرى: إن أهم من أعجب بهم هؤلاء واهتموا بدراساتهم وتقديمهم للناس إنما كانوا أفراداً ذوي طبائع واضحة التميز: ابن الرومي والمعري والمتنبي - أو هم خارجون على المواضع السمترة مواجهون لها: بشار وأبو نواس وحماد الراوية ومن إليهم.

ومنذ تفتحوا على الثقافة الغربية الحديثة استلبتهم صورتها الأسيرة وفي ضوئها بدا لهم واقعهم أكثر قتامة وتخلفاً. والمآزق كامن في أنهم يحملون هذا الواقع الأخير داخل ذواتهم لا خارجها، فهم عاجزون عن رفضه رفضاً تاماً ومطلقاً، ومن ثم وقعوا جميعاً فريسة الحيرة والتمزق والالام، وجاءت الحرب العالمية الأولى وهم في أوج الشباب لتزيد همومهم اشتعالاً: ها هي الحضارة المثال والنموذج يخوض أبناؤها هذه الحرب الوحشية الضارية. في «الديوان» يصور المازني حيرتهم وتمزقهم: «إننا نعيش في عصر تفكير عميق وعهد قلق عظيم واضطراب كبير وشك مخيف، عصر تعتصر فيه العقول ويستنفذ في حيرته مجهود القلب. استولت الظلمة

على عوائلنا السياسية والخلقية والعقلية، وصارت حياتنا محيطاً زاخر العباب يضطرب بنا منته في عشي ليلنا المتجاوبة بصيحات الشك والظمأ إلى المعرفة والحنين إلى النور»، وتمتد مساحة الصورة التي يرسمها عبد الرحمن شكرى حتى تصبح أقرب إلى الوثيقة التي تكشف عن حيرة شباب هذا الجيل وتمزقه، في «اعترافاته» يكتب شكرى: «الشباب المصرى في حالتنا الاجتماعية عظيم الأمل ولكنه عظيم اليأس، ومازلت أجد بين حالة الأمة الاجتماعية وبين نفوس أفرادها رابطة متينة... والشاب المصرى لا يعرف أى أفكاره وعاداته القديمة خرافات مُضرة، ولا أى أفكاره وعاداته الجديدة حقائق نافعة، من أجل ذلك يضره القديم كما يضره الجديد، فهو من قديمه وجديده غارق بين لجنتين، أو مثل كرة في أرجل المقادير، فإلى أين تقذف به المقادير؟» (عن د. عبد المحسن بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ص288-289).

وانتمت مشروعاتهم الفكرية بسمات هذا كله: التوجه نحو الغرب والجديد دون قدرة على إعلان القطيعة الكاملة مع التراث والواقع، الانغماس في الهموم المعيشية والضيق بها في ذات الوقت، غلبة الجدال الفكرى وتقليب الرأى على العمل الإبداعى، والتفاف هذا العمل دائماً حول الذات، دون قدرة على تجاوزها إلى طرح الموضوع كما هو أو كما يتبدى، والضرب في كل أرض تتخايل لعيونهم: فى الشعر والنثر، فى القصة والرواية والمسرحية، وفى الدراسة والمقالة والخاطرة، فى الترجمة والتلخيص والتعريف والتقديم، فى النقد والتاريخ، فى أدب الرحلات وأدب السيرة، فى علوم المجتمع والنفس والإنسان جميعاً.

كانوا جيلاً هياتهم شروط الواقع الموضوعى وإمكاناتهم المتعددة لأن ينثروا البذور فى مساحات شاسعة من الأرض، دون أن تتيح لهم هذه الشروط ذاتها أن يعنوا بكل بذرة على حدة، وأن يتعهدوها بالسقيا والرعاية. وما أصدق الصورة التي يرسمها الأستاذ فتحى رضوان لهذا الجيل: «... هم متأرجحون بين التطرف والاعتدال، بين حب مصر والإعجاب بالإنجليز، بين الإيمان بالسياسة والعمل السياسى، والكفر بهما والرغبة فى البعد عنهما، كانوا يحبون الاستقلال لأشخاصهم، وهو ما يقتضيهم شيئاً من الحرمان والزهد والتحرر من أصحاب السلطة وزعماء الأحزاب، ثم كانوا يحيون الحياة الهيئة الرخية، وهو ما أدى بمن اشتغل منهم بالشئون العامة إلى العمل للأحزاب أو فى جرائد الأحزاب. والخضوع لها أو الفناء فيها..»

كانوا يتوقون إلى أن يقولوا كلاماً عظيماً، وأن يخوضوا معارك كبيرة، وأن يحققوا أحلاماً باهرة، وكانوا فى الوقت نفسه محبين للراحة، مؤثرين العافية يخافون الفقر والسجن.. كانت

تساورهم أفكار ضخمة، لابد لتنفيذها وتحقيقها من سهد وانقطاع وجهد وتعب، وكانت الشهرة السهلة والعمل الصحفي والإنتاج الخفيف تغريهم بالريح السريع والإنتاج الصغير وتجميع المقالات والدراسات الجزئية والتنقل بين الأحزاب والأفكار والمذاهب والمدارس. ومع ذلك كله، لقد تركوا شيئاً له أثره وقيمه، وقالوا كلاماً نافعاً، وتعرضوا بين الحين والحين لبعض الأذى، واثاروا أحلاماً في النفوس وخواطر في العقول ومشاعر في القلوب.. (عصر ورجال، ص 38).

نعم، كانوا جماعة، وكانوا فرادى.

وقد ترك المازني حصداً ليس بالقليل: مجموعة شعره في جزأين (ديوان المازني، ج (أ)، 1913 - ج (2) 1916) ومجموعات مقالاته في «حصاد الهشيم» و«قبض الريح» و«صندوق الدنيا» و«خيوط العنكبوت» وفي الرواية والقصة (واستخدم هذين الوصفين بتحفظ، كما قد يتضح فيما بعد «إبراهيم الكاتب، 1932»، و«ميدو وشركاه، 1943»، و«عود على بدء، 1943»، و«ثلاثة رجال وامرأة، 1943»، و«إبراهيم الثاني، 1944»، و«ع الماشي، 1944»، و«من النافذة، 1949». وفي النقد ترك المازني «الشعر، غاياته ووسائله، 1915» و«شعر حافظ، 1915» و«بشار بن برد، 1944» و«الديوان في الأدب والنقد» بالاشتراك مع العقاد، ثم كتاباً في أدب الرحلات هو «رحلة الحجاز» (وثمة حديث يتردد عن كتاب آخر عن العراق لم ينشر). ومسرحية واحدة هي «غريزة المرأة» أو «بيت الطاعة» كما ترجم المازني (عن الإنجليزية التي كان يجيدها إجادة تامة) أعمالاً متفاوتة القيمة لعل أهمها «سائين» للكاتب الروسي ارتز يباشيف، وقد ترجمها بعنوان «ابن الطبيعة» ومسرحيتين «الشاردة» عن جالزورثي و«مدرسة الوشايات» عن شريدان.

وبالإضافة لهذه الأعمال المنشورة، تشير الدكتوراة نعمات فؤاد في دراستها الرائدة عن «أدب المازني، 1954» إلى عديد من المقالات في صحف ومجلات تلك الفترة لم تضمها كتبه، وإلى مخطوطات لم تنشر وفي 1961 - ولأسباب غير مفهومة - قامت الدار القومية (تلك التي كانت ترفع شعار «كتاب كل 6 ساعات!») بطبع بعض أعمال المازني، غير أنها لم تتحرّ الدقة في عملها فنشرت «إبراهيم الكاتب» دون مقدمتها الهامة، وحذقت فصولاً عديدة من «حصاد الهشيم» بوجه خاص، ثم أنها أصدرت كتابين قالت إنهما لم يسبق نشرهما: «أحاديث المازني»، وهو يضم مجموعة مقالات وأحاديث ومحاضرات كتبت أو ألقيت في مناسبات مختلفة. و«قصة حياة»

وهو فصول من حياة المازنى نجد الكثير منها متفرقاً فى أعماله السابقة.

ويكاد يجمع دارسو المازنى على أهمية «إبراهيم الكاتب»: وقف عندها مندور فى «نماذج بشرية»، واختارها على الراعى واحدة من أهم الروايات المصرية فى «دراسات فى الرواية المصرية، 1964»، كذلك فعل عبد المحسن بدر فى «تطور الرواية...» وأطال صلاح عبد الصبور الوقوف أمامها، وهو ينظر فيمابقى من المازنى.

ولعل أهم أسباب الاهتمام بها أنها قناع فنى لا يكاد يخفى وجه صاحبه، بل يجتهد فى بسط ملامحه وتجميلها، وعلى طريقة الروائيين الذين يبدؤون أعمالهم بتنبيه القارئ إلى أن أى تشابه بين أحداثها، وأحداث واقعية، هو مجرد مصادفة غير مقصودة، فإن المازنى يقدم عمله بعقد مقارنة – لا أتردد فى وصفها بأنها خادعة – بينه وبين بطل عمله: «ولست أحتاج أن أقول إننى لست «إبراهيم» الذى تصفه الرواية.. ذلك أنه يتلقى الحياة باحتفال، وأنا ألقاها بغير احتفال...». ويمضى فى عقد المقارنات بين بطله من ناحية والصورة التى يود أن يقدمها لقارئة عن نفسه من الناحية الأخرى لينتهى إلى أنه «ليس من تشابه سوى أن كليتنا قصير قصى... وأنا أزيد عليه أنى أصبت بالعرج، فليته كان هو المصاب به، وأنا الناجى المعافى...».

وقد لا نكون بحاجة للتأكيد الذى تقدمه نعمات فؤاد على لسان ابن المازنى الذى ذكر لها أن «الأسرة تعرف الحوادث التى سجلها فى «إبراهيم الكاتب»، كما تعرف الأشخاص، وأن وجه الاختلاف ينحصر فى الأسماء فقط...»، فالحقيقة أن تلك المقارنة لم تخدع أحداً، ها هو مندور يلتفت إليها كاشفاً القناع ليرى الوجه: «.. ومن عجب أن تنظر فتري فى قسما إبراهيم الكاتب ما يذكرك بإبراهيم المازنى عندما أصاب الأخير شيء من هرم النفس، فتتساءل: أو لم يتبادل الرجلان يوماً شيئاً من خصائصهما؟... ذلك ما تكاد تجزم به، ولنا أدلة كثيرة...»، أما عبد المحسن بدر فهو يناقشها فى القسم الخاص برواية «السيرة الذاتية» ويسوق أدلته، ومنها: أن بطل المازنى يلتقى بحياة المازنى نفسه فى جميع تفاصيل حياته التى وردت فى الرواية.. وأخيراً فإن شخصية المازنى هى الشخصية الوحيدة التى يستطيع المازنى أن يتحدث عنها، لأنه يجد نفسه مهتماً بها طائئعاً أو كارهاً، كما جاء فى إهداء روايته الذى يقول فيه: «إلى التى لها أحيا وفى سبيلها أسعى، وبها وحدها أعنى طائئعاً أو كارهاً، إلى نفسى...».

ومن شأن كل من يُعنى بنفسه وحدها أن يعجز عن الدخول فى علاقة حب حقيقية شرطها الأخذ والعطاء، إنما لهذا تتوالى الصور على شاشة البطل الثابت: ماري وشوشو وإيلي كلهن

يحبته، وكلهن يهجرهن، الأدق أن نقول إنه يفر من عطاء الحب الذي لا يقوى على تلقيه ورده هرب من ماري متعللاً بأنها لن تثبت أن تجد رجلاً آخر يملأ عليها حياتها، ثم.. من هو حتى تشغل نقطتها به، وتشيع بوجهها عن الدنيا من أجله؟ اصطدمت علاقتهما بحاجز اجتماعي هش كانت مواجهته أمراً مسوراً، لكن «إبراهيم الكاتب» لا يستطيع أن يواجه شيئاً فهو يتأهب للفرار المالكوف، ولا بأس بأن يتفلسف قبل أن يولي: «ثقي إن هذه السماء ليست مجعولة لهذا المخلوق الذي يحسبه الفارغون مركز الدائرة ومحور الوجود.. بل ليس أقدر من هذه السماء على إشعار الإنسان بضالته أو لا شئيته إن شئت...»، وإذا كان هذا صحيحاً، فأى ضرر في أن يهجرها؟ وأى شيء يدعو للنضال من أجل حبه؟ وكل شيء باطل وقبض الريح؟ بعدها عرف ليلى، وأغرقت في عطائها: امرأة ناضجة حرة، قادره على الفرح بمسرات الجسد، وقادرة على مناقشته في معنى الحب والحرية، تتعامل معه بندية وتتصرف إزاءه بتبل، ومع ذلك استطاع - وهو مستلق إلى جانبها - أن يتساءل: «لماذا يعجز الإنسان عن الاستيلاء على جسد جميل واحد؟ لماذا يشعر أن وراء ما يناله شيئاً آخر يشتهي ويراد؟ شيئاً أفتن وأمتع؟ هل هي طبيعة الحب الخبيثة الماكرة أم هذا سر المرأة وسحرها... ثم أسودت نظرتي: «ما جدوى الحب إذا كان سينتهي إلى الشبح؟».

هذا هو إبراهيم الكاتب - بكلمات على الراعي: «شخصية سائلة، لا تهوى الحواجز ولا تهفو إلى القيود، هي لهذا كالزئبق لا يقر لها قرار.. لا جرم أنها لا تحقق شيئاً، ولا تقضى في أمر، فإذا ما انتهت الرواية التي تضمها اختفت كما تختفي قطرات الماء بين رمال الصحراء العطشى...»، ولهذا يتقدم إلينا في الرواية مكتملاً من صفحاتها الأولى، لا تؤثر فيه الحادثات ولا تغير منه شيئاً، هو هكذا: تام وتاجز وممتلئ، تمضي الصفحات في شرح خواطره، وتحليل أفكاره ومشاعره، ولأنه هو الوجه الحقيقي للمازني، فإن هذا لا يطلق له الحرية التي يمنحها الروائي لبطله، فيحيا الحياة لحسابه، بل ينفق الجهد كله في شرح بواعث سلوكه، وتبريرها، لهذا تتضخم شخصية إبراهيم تضخماً غير عادي، على حين تشحب بقية الشخصيات ويصبح وجود بعضها عارضاً، وبعضها الآخر خارج الرواية تماماً، من ناحية ثانية فإن المازني لا يقدم لنا بطله في مواقف سلوكية تكشف عن تكوينه النفسي والفكري، لكنه يقدمه لنا عن طريق تقارير جافة يسوقها إلينا المرة بعد المرة، وهو في كل مرة يضيف أشياء إلى تقاريره السابقة أو ينقض أشياء.. من تلك التقارير التي يقدمها في الصفحات الأولى: «كان من ذلك الطراز من الناس الذي نستطيع أن نقول إن الله وهبه كل شيء إلا القدرة على الانتفاع بالحياة والتوفيق في الدنيا، وإن يكن أشبه بالنساء في المرونة وسرعة التكيف، وكان

عظيم الاعتداد بنفسه شديد الاعتماد عليها، ولكن من غير أن يشوب ذلك الكبرياء والنقم على الناس.. إلخ»، وبالنظر إلى تضارب الصفات الواردة في تلك التقارير فإن شخصية إبراهيم تبقى ملفتة في ضباب كثيف، ولم يكن هذا الضباب لينزاح إلا لو اعترف المازني بأن مشكلة بطله هي في داخله لا بفعل الظروف المحيطة به، فكيف تصدق شكوى إبراهيم من أنه لا يجد المرأة التي تناسبه، وشكواه من العوائق التي تضعها الحياة في طريقه «وكان الله شاء أن تكون حياة إبراهيم كلها حرباً ومشاكل، فمات طلب امرأة أو اشتتت نفسه شيئاً إلا اكتظ طريقه بالعوائق» ونحن نراه محظوظاً لا يواجه أية مشاكل، بل يمضي من امرأة تحبه لأخرى تعشقه لثالثة تعطيه وتغدق عليه، وهو لا يفعل شيئاً سوى التأهب للقرار منهن على التوالي ؟

من ناحية ثالثة فإن المازني يركب بطله بأفكاره هو وخواطره التي تعرفها والتي يرددها في مقالاته وكتبه، ولا يقتصر هذا على خواطر إبراهيم وتأملاته وحواره مع نفسه، بل هو يستطيع أن يتحدث إلى شوشو: الفتاة الجميلة المفعمة حباً وخفة وإقبالاً على الحياة، عن نيتشه: «اسمعي يا شوشو، لقد أهاب بنا نيتشه أن نحيا حياة خطيرة، ولكني أقول إنه ينبغي أيضاً أن نحيا حياة مؤلمة.. إلخ»، ومرة ثانية ينطلق متفلسفاً حول الحياة والموت وخيبة سعي الإنسان وتفاهة مصيره، فلا تكافئه الفتاة بالانصراف عنه – وهو أضعف الإيمان – لكنها تثب إليه وتتعلق بعنقه!

مرة ثانية ليس هذا فقط، ما فعله عجز المازني عن الانفصال عن بطله، بل أدى به لأن يضمن روايته صفحات كاملة من الرواية التي ترجمها عن كاتب روسي محدود الشهرة، ونشرها بعنوان «ابن الطبيعة» 1920، وحين أشار أحد ناقدى المازني إلى ذلك ورد صفحات إبراهيم الكاتب إلى أصولها في «سنتين» جاء دفاع المازني مرتبكاً: «.. التهمة صحيحة لا شك في ذلك، فقد اتضح لي أن أربع أو خمس صفحات منقولة بالحرف الواحد من «ابن الطبيعة».. أربع أو خمس صفحات سال بها القلم وأنا أحسب أن هذا كلامي.. لقد علقت (هذه الصفحات) بذاكرتي وأنا لا أدري، لعمري الأثر الذي تركته هذه الرواية في نفسي فجرى القلم وأنا أحسبها لي..» هذا الدفاع الهش لم يقتنع أحداً، حتى نعمات فؤاد – ودراستها كلها صادرة عن محبة المازني والإعجاب به – لم تستطع أن تصف هذا الدفاع إلا بأنه مغالطة.. «ومعابثة الذاكرة التي يتكلم عنها المازني لا تصل إلى المطابقة التامة من حيث دقة الصورة وجزئياتها، ولهذا لا ينهض هذا العذر ينفي السرقة الأدبية..» ويورد الراعي صفحات أخرى منقولة عن عمل سابق للمازني في «قبض الريح»، فتحت عنوان «كأس على ذكرى» نجد موقفاً

بين إبراهيم وشوشو موجوداً بنصه، وتحت عنوان «ليلة بين الصحراء والمقابر» نجد المادة العاطفية والفكرية التي تشكل قمة رواية إبراهيم الكاتب وتسرع بها إلى منتهاها، «تجديها أيضاً بلا أي تغيير فيما عدا قصيدة في المعنى نفسه، ذيل بها المازني فصله في «قبض الريح»، واضطر لحذفها في الرواية، لأنه لا مكان لها هناك...».

وما فعله المازني هنا أهون مما فعله حين كتب مسرحيته الوحيدة كما سيلي، وربما كان المبرر الحقيقي هو أن المازني لا يبالى بالشكل الفني لروايته ودرجة إحكامها قدر ما يراها - أعني الرواية - معرضاً للأفكار، وفي لقاء عاطفي مع ليلي في أحد معابد الأقصر - وقد رشا إبراهيم الحارس حتى يسمح لهما بدخوله في الليل - لا يتحدث إليها بشيء مما قد يعنيهما معاً، لكنه يروح يستعرض أمامها معلوماته التاريخية، ويفشل حين يحاول أن يقيم رابطة بين ما يقوله وبين الموقف الذي هو فيه: «أنا أيضاً مثل «المنحوت الثالث» ارتقى عرشاً أكبر ظني أن ليس لي فيه حق شرعي، فليتني أستطيع أن أشيده معبدًا ضخمًا لإلهي المعبود، أسوغ به ما استوليت عليه...»، وهو كذلك لا يعفى الشيخ على - هو الذي يصفه بأنه فيل كبير - من أن يردد على مسامعه شيئاً من معلوماته عن الفرق بين «أوليس» و«تليماك»، أو يضع على لسانه كلمات أو أفكاراً لا تليق إلا بالمازني نفسه. كل هذا جائز عند المازني لأن «الرواية» يجب أن تحمل لقارئها أكبر قدر من آراء صاحبيها وخواطره، لا يهم اتساقها مع الموقف أو الشخصية. هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية فقد حدثنا المازني في مقدمة روايته عن الجهد الذي بذله ليجمع بين أجزائها المتفرقة، ولازلنا نرى أمارات هذا الجهد في النص المطبوع. بعبارة أخرى: لم يكن للرواية أن تلتئم أجزاؤها دون أن يتدخل الكاتب على هذا النحو: «قيل أن نتقدم خطوة أخرى في هذا التاريخ أو هذه الفترة من حياة صاحبنا إبراهيم نكر راجعين بالقارئ بضعة أسابيع لنجلو ما عساه يكون مشكلاً مما أسلفنا قصه في الفصل السابق، وهي أوية تريدنا إلى أيام عشرة قضاها في مستشفى...» ففي هذا المستشفى عرف إبراهيم ماري وبعد أن ينهي الكاتب حكايته يتدخل ثانية لينبه القارئ: «رجع بنا الحديث إلى الريف... إلخ».

الشيء المدهش في «إبراهيم الكاتب» أن أجمل وأمتع صفحاتها هي تلك التي تضعف علاقتها بالرواية، وأكثر شخصياتها جاذبية وامتلاء بالحياة هي تلك التي تقف خارجها (الشيخ على - أحمد الميث مثلاً)، لا أستثنى سوى تلك الصفحات الرائعة التي نجح في أن يقيم علاقة عضوية بينها وبين البطل، أعني تلك التي يقف فيها إبراهيم أمام الصحراء يناجيها ويسألها عن سرها الخفي وي طرح عليها الأسئلة التي تشغله عن الحياة والموت واللذة والألم والظلود والفناء، وعن سر الإله ودور المرأة في حياة العباقرة والموهوبين، الرابطة التي تحققت هي أن

الصحراء عقيم لا تنجب. مبددة في ذرات كثيرة فلا تتماسك، وهو كذلك عقيم متبدد، وتكتمل الدائرة في الصفحات الأخيرة حين يرى نفسه عوداً ثابتاً في الخلاء، ويتساءل: ماذا يصنع العود الثابت في الخلاء هبت به مثل هذه الرياح الهوجاء؟ يلين أو ينقصف؟ وببساطة لا يفعل إبراهيم الكاتب شيئاً، فهو لا يلين ولا ينقصف، بل يتلاشى ويتبدد فلا يبقى له أثر!

* * *

ومن الواضح لمن يقرأ المازني ويعرف حياته أن علاقته بالمرأة كانت شائكة معقدة (وهل يكلف الله نفساً إلا قدر ما تسع وتطيق؟): كان شديد التعلق بأمه ثم بذكرائها، وقد كتب: إن موتها، «كان أوجع ما أصابني في حياتي وأعمقه أثراً في نفسي، ولقد أبييت البقاء في البيت الذي واغها الأجل فيه؛ لأن كل ما فيه يذكرني بها حتى كدت أجن..»، وتذكر نعمات فؤاد أنها حين زارت بيت المازني وهي تعد دراستها «طالعت عيني أول ما طالعت صورة كبيرة لأمه في صدر حجرة الاستقبال بملايس الجيل الماضي مما ينم عن شدة اعتنازه بها وعمق شعوره نحوها..» ونحن نعرف أنه قد تزوج مرتين: ماتت الأولى بعد أن سبقتها ابنتها، أما الثانية فقد أنجبت له بنتاً ماتت في طفولتها كذلك – وهذه الأخيرة هي التي أهداها كتابه «في الطريق» وصدره بمرثية دامعة لها: «.. بل أفتح العين على جثة صغيرة حملتها بيدي هاتين إلى قبرها.. وأنزلتها فيه، ووسدتها التراب.. ثم انكفأت إلى بيتي جامد العين، وعلى شففتي ابتسامة متكلفة، وفي قمي يدور قول ابن الرومي: لم يخلق الدمع لامرئٍ عبثاً / الله أدري بلوعة الحزن..».

لهذا كله أصبح المازني مرهف الحس تجاه المرأة، هي موجودة في نفسه وفي عالمه الحقيقي والمتخيل بأكثر ما هي موجودة عند طه حسين (الذي كانت عاطفته مشبعة حتى الرضا الكامل) أو العقاد (الذي نفّض عنه همومه الدائرة حول المرأة مرة واحدة في «سارة» ثم تعالى عليها فلم يعد إلّيه)، ومن الواضح كذلك أن عواطفه تجاه المرأة لم تكن تكفي لإشباعها تلك التي يتركها وراءه في بيته «على حدود الأبدية»، فظلت مشبوبة متحفزة للتدفق، مثل أرض خصبة متهيئة لتحضن أية بذور تلقى بها حتى لو كانت خادعة. ويروي الأستاذ فتحي رضوان حكاية ساقته المصافحة إلى معرفتها عن المازني، وكيف استطاع أحد العابثين أن يعيث به – بالمازني – عبثاً غليظاً موجعاً، حين راح ينقل إليه خطابات تزعم (كاتبته) أنها معجبة بكتابات به، يأخذ ردوده عليها، ومضى الرجل يشند في عبثه حتى سحب ضحيته يوماً ليرى «فاخرة هانم» في قصرها الريفي – ويزداد المازني تورطاً في الكمين المعد له،

فيكتب لها - بعد أن حمل إليه الرجل العايب صورة لامرأة جميلة مما يباع في المكتبات الأجنبية لمئات أو لغيرهن من النساء الجميلات، ووضع هذه الصورة في مطروف مع خطاب تقول فيه فاخترة: «إنها جاءت لتراه منتهزة فرصة سمحت بها الظروف فلم تجده».. كتب المازني: «يا فاخترة، إنك مسئولة عني، مسئولة أمام الله وأمام ضميرك وأمامي، عن مصيرى وعن جنونى، وعن التباغى وخيلى، لا عذر لك بعد أن أوقدت فى صدرى هذه النار، وأشعلتها حامية مزغردة - وصرت أحس أن قلبى مزدحم بحبك... إلخ» ويتلمس الأستاذ فتحنى له الأعداء: «والحق أن المازني لمعذور إن هو فرح بهذه الخطابات، ففى تلك الأيام (يعنى سنة 1932) كان سطر من امرأة جديراً بأن يلهب خيال أى رجل، فإذا كان هذا الرجل كاتباً كان أثر ذلك أعمق: لأن رجال الأدب والفكر فى بلادنا لا يجدون ما يجده زملاؤهم فى أوروبا وأمريكا من ضروب التشجيع والحفاوة من الرجال والنساء»..

وما يعنيننا هنا أن المازني قد انطلق - فى معظم أعماله الإبداعية الأخرى: «إبراهيم الثانى» وكثير من قصص أو لوحات مجموعاته «ع الماشى» و«فى الطريق» و«صندوق الدنيا» و«قليل فى العنكبوت» - يعرض ما يفتقده ويتمناه، يصوغ علاقات ومواقف بالجنس الآخر، يبدو فيها البطل - وثمة دائماً لزامات تشبى بانه هو - مرغوباً غزلاً، جسوراً، يعانق ويقبل، ويتجاوز العناق والقبيلات أحياناً إلى عبث سطحي أو غير سطحي، ويدعو ويدعى إلى الزهات الخلوية والمراقص، ولا يقصر نشاطه على القاهرة والإسكندرية وما بينهما، بل يتجاوز هذا كله إلى لبنان وقراء الجميلة ومصايفه.

لنلق نظرة إلى «إبراهيم الثانى»: إن صاحبنا لا يخفى لنا سبيلاً للشك فى هويته فيقول فى إيضاحه: «إبراهيم الثانى هو إبراهيم الكاتب» أو كأنه على أصح القولين ثم تغير جداً...»، وليس هذه غير وسيلة أخرى من وسائل معايشة المازني لقارئة، لكنه هو هو فى الصورة وظلالها جميعاً، فهنا أيضاً نرى ثلاث نساء يحبين إبراهيم: زوجته تحية، وصاحبة عايده التى تموت، بالمعنى الحرفى، مدلهة فى حبه بعد فواجع «ميلودرامية» عديدة أحاطت بها، ثم ميمى التى تتعلق به، ولا تنصرف عنه حتى يصرفها هو صرفاً ويدفعها دفعاً للزواج من ابن عمها الذى يحبها. وهنا أيضاً النسوة هن المقبلات الراغبات، وإبراهيم هو الذى يتدل، ثم يقبل أو يدبر، هذه عايده تطلب منه أن يسمح لها بأن تحب «وخطر له أنه ليس من المروءة ولا من العدل أن يمضى فى المقاومة فإنها تكون صدمة مخوفة العاقبة، وبدأ له أن من الحكمة أن يأخذها باللين، ولا بأس من قبله أو قبلات، وفى وسعه أن يسعدها بالقليل الذى لا ضير منه، وفيه راحتها وسكوتها..» وتروح عايده لتأتى ميمى، وتهم بأن تصارح «الأستاذ» بحبها

فيسبقها هو «أزعم أنك تحبينني، ولكنه حب من طراز آخر هو تعلق بمن أيقظ شعورك وأزخر تياراً كان راكداً، وأفادك بعض التعيم بشبابك، تعلق بمن أعدك لما أنت حقيقة به من نعم الحياة..» يقول هذه الكلمات وهو يغريها بأن تنصرف عنه إلى رجل آخر، ويذا له أن هذا خير حل، وأنه المخرج المأمون من ورطته ومن وراء هاتين زوجة محبة، تحتل نزوات زوجها، ما تعرف منها وما لا تعرف، ولا تكتفى بتلك السماحة فتضيف إليها أنها تحبها دائماً بالفتيات التاهدات واللاتي مازن في عنفوان الشباب، وذلك لتدفع عنه أذى الإحساس بالشيخوخة المخوفة أو المتوهمة.

على هذا النحو يصبح إبراهيم - وبتريخيص شرعي! - هدفاً للعشق ومحطاً للصباية، مرغوباً من الفتيات النضرات والنساء الناضجات جميعاً، ويلعب الفن دوره التعويضي الخالد. ويلفت النظر في «إبراهيم الثاني» رأي في المرأة، - على وفرة آراء المازني في المرأة حتى لتتصادم أحياناً وتتنافر، وتتكرر أحياناً بذات ألفاظها ومعانيها، ويخيل إلى أن هذا الإسراف في الحديث عن المرأة وتحليل أفكارها ومشاعرها إنما ليؤكد صاحبنا أنه خبير بها عليم بأحوالها - أقول أن هذا الرأي في المرأة - الزوجة لفت للنظر؛ لأنه يشي - أكثر من سواء - بالوجه الأعمق لموقفه منها: «وخطر لي أن الزواج يشبه ليس الحذاء، والأعزب كالذي اعتاد الحفى، فإذا لبس حذاء شعر بالضيق والكرب، والزوج الذي يهمل زوجته زمناً ما، يكون كالذي ترك حذاءً وتحذى سواه، فإذا عاد إلى الأول أتعبه .. والمواظبة والصبر لا غنى عنهما حتى يلين الحذاء ويعود مريحاً كما كان...».

وما تحمله «إبراهيم الثاني» تحمله كذلك معظم القصص أو اللوحات في «ع الماشى» بوجه خاص، وكثير من قصص «في الطريق»، و«صندوق الدنيا» وفيها يبدو البطل غزلاً، يجيد توجيه الحديث إلى المرأة، ومداعبتها وملاعببتها بهدف «اقتناصها»، يفعل هذا في دور السينما والحدائق، والكازينوهات والمراقص، ويبدو البطل فيها - رغم تعدد السياقات وتنوعها - أشبه بنماذج مصغرة أو «ماكيتات مجسمة» لتلك الشخصية المحورية في «إبراهيم الكاتب» وتابعه «الثاني».

إضافة للدور - «السيكو - تراي» الذي أشرت إليه، فإن موقف المازني من المرأة موقف مزدوج (شأن مواقف هذا الجيل كله من القضايا الأساسية في واقعه كما سبق القول): هو - بعقله وتفكيره وثقافته المكتسبة - يتبنى موقف الغرب المعاصر من قضية المرأة و«تحريرها»، وهذا التحرير عنده يعنى أن تربي الفتاة ثم تترك في الحياة لتدرسها بنفسها، ذلك لأن «المناعة لا تكتسب بين أربعة جدران، بل بالمعاناة والمكابدة، والفتاة حين تحجب حجباً كاملاً فهي

معرضة لأن تضل عند أول خطوة تخطوها بعد فك أسارها، كمن عاش في ظلام دامس لا يكاد يرى النور حتى تعشى عيناه... وهو - في ذات الوقت - يرى أن مدار حياة المرأة هي العاطفة لا شيء سواها، ويرى قلب الرجل يتسع لأكثر من امرأة واحدة، ويبرر هذا الرأي في «إبراهيم الكاتب»: «ولم يكن إبراهيم قد سلا شوشو، لكنه تسلى، لم ينقض حبه لها، لكنه تعزى بحب سواها، وقد ينكر القارئ أن يتسع القلب الواحد لحبيبتين، لكن الواقع كان كذلك...، ولعل هذا ألا ينكر شيئاً حين يقرأ تعريف المازني للحب بأنه «مثل الجوع اشتها»، أي أن الجسم يطالب بأن تسد له حاجة، وليس الطعام هو الغرض من الأكل بل ما يفيد من الصحة والقوة واستمرار الحياة، كذلك ليست المرأة هي الغاية من الحب، بل ما تعين عليه من بقاء النوع والإنتاج...». لا عجب أن أصبحت النساء في أعماله أهدافاً للطراد وفرائس للصيد، وتبقى الأم وحدها - حقيقة ورمزاً - محوطة بدائرة خاصة من الإكبار الذي يبلغ حد التقديس.

بعيداً عن الأم.. ما أكثر النساء في أعمال المازني، وما أشد ما يتشابهن، حتى تحسبهن واحدة.

* * *

سود المازني صفحات كثيرة في النقد، نقد القدامى والمعاصرين، وتحدث أحياناً عن مبادئ النقد وقضاياها، لكنها أفكار متناثرة في كتابات شتى (فيما عدا ثلاث دراسات صغيرة عن «الشعر، غاياته ووسائله»، 1915، و«شعر حافظ»، 1915، ثم «بشار بن برد»، 1944) يصعب أن نتكامل في «نظرية» أو «منهج» نقدي، إنما هي أحاديث مرسلة تستطيع أن تتيين منها مبادئ عامة، بصرف النظر عن التزام المازني بها، أو عدم التزامه حين ينصرف إلى التطبيق. وتحدثنا نعمات فؤاد عن مخطوط المازني اطلعت عليه وهي تعد دراستها عنوانه «فلسفة الشعر وتطوره»، وقد نص في مقدمة المخطوط على أنه أفرد للنقد الأدبي فصلاً مستقلاً، وأنه تناوله تناوياً لم يسبق إليه... «وإني لأسفة إذ لم أعثر على هذا الفصل في المخطوط»، ثم نحن نجد في «أحاديث المازني» - الذي نشر للمرة الأولى في 1961، كما سبق القول، أي بعد أن أتمت الدكتور نعمات دراستها بحوالي عشر سنوات - مقالاً بعنوان «مبادئ عامة في النقد» لعله هو الذي كانت تعنيه. وهو لا يحوى جديداً هاماً، فأفكاره - بل واستطراداته الطويلة - هي ما سبق للمازني أن رده في أعمال سابقة، والنقد عنده «عبارة عن رفع ميزان، والميزان ذو كفتين، في واحدة يوضع الإحسان، وفي الأخرى توضع الإساءة أو التقصير أو ما يجري هذا المجرى، والكفة الراجحة هي التي يكون لها الحكم...»، والنقد النافع هو الذي يتوخى فيه

صاحبه القصد والاعتدال... والسؤال الذي ينبغي أن يلقيه المرء على نفسه وهو يتدبر كتاباً هو هذا: ما هي الفائدة المباشرة التي خرجت بها من لغة أو فكرة أو معنى أو حقيقة، على أنه يتفق ألا يكون في الكتاب ما يستفيد منه القارئ مباشرة، ولكنه يستطيع رغم خلوه من هذه الفوائد المباشرة أن يحرك خيالاتنا ويوقظ أذهاننا ويبتعث نفوسنا وينشطنا على العموم.. فهذه أيضاً فائدة لا تستقل ولا يستخف بها....».

على هذا النحو يجمع المازني أهم ملامح النقد السائدة في زمانه: اللغوى والموضوعي، ويضيف إليهما أثر العمل الأدبي في نفس قارئه أو متلقيه، وهو في تطبيقاته يحاول التزام هذا السبيل، في نقد الشعر يقدم لقارئه فكرة عامة عن القصيدة والغرض منها، ثم يتناولها بيتاً بيتاً، ويتوقف عند ما في المعاني من استحالة أو فساد، لكنه هنا أيضاً لا يستطيع أن يخرج عن ذاته فيأتي نقده أقرب إلى «انطباع عام»: إنه ينطلق من «موقف» تجاه المبدع، شاعراً، أو كاتباً، ويروح يدلل على صحة موقفه منه، ويصيب حيناً ويتعسف حيناً آخر. فعل هذا حين رفع شاعراً مثل ابن الرومي إلى أعلى عليين، وخصه بالنصيب الأوفى من «حصان الهشيم»، وهو في كل ما كتبه عنه معجب به، مؤثر له، يبدو — في أحيان كثيرة — كما لو أن هناك خيطاً خفياً يوحد بين الرجلين في لون من ألوان «التماهي»: كان ابن الرومي شاعراً وسيماً لكنه أسرف في القراءة وتحصيل المعرفة فاضطربت أعصابه وضعف بصره، ثم رزى بالثكل ففقد أبناءه الثلاثة تبعاً، ثم هو ساخر أشد السخر، له أهاج يسخر فيها من خصومه، ويصورهم فيحسن تصويرهم، وله أسلوب روائي يتخذه في بعض قصائده، حتى الفحش في بعض شعر ابن الرومي يجد له المازني عذراً: «إذا كان في أهاجي ابن الرومي كلام لا يعد من الشعر الصحيح بمعناه الأسامي، فذلك على الأكثر ذنب عصره، الذي كان يقبل ذلك ويتسع له ويغري به في الواقع...»، ويمضي معه حتى يستخلص له «فلسفة» خاصة، (رغم أن المازني كان لا يطبق كلمة الفلسفة ويسخر بها دائماً) تحدث فيها عن آرائه — ابن الرومي — في الأدب، وإحساسه بالطبيعة وتذوقه للجمال فيها.

من الناحية الأخرى جاء نقد المازني لحافظ وشعره أقرب إلى التصيد والترصص وتلمس السقطات، بل وخرج من الحديث عن الشعر إلى الحديث عن نوايا صاحبه، وهذا مثال واضح: لحافظ أبيات يهني بها أحمد شوقي حين أنعم عليه بلقب «بك» منها: «قد كان قدرك لا يحد نباهة / وسعادة فغدا بها محدودا»، وقد رأى المازني في تلك الأبيات دليلاً على حسد يكتنه حافظ لشوقي، وإنه «ينفس عليه أدبه وعبقريته ويتمنى لو كان له مثل طبعه وسليقته، وهل الحسد دليل على سعة الروح وعظم الثقة بالنفس واحتقار المظاهر؟...» ومضى المازني في مثل

هذا النقد حتى جرد الرجل من كل فضل. وحكاية المازني مع حافظ إبراهيم حكاية حزينة أسهمت في خلقها وشايات الموظفين، وأقوال غير مؤكدة نقلت إلى المازني أن الشاعر يسخر منه ويكيد له !.

وقد فات علينا كيف كان المازني يراوغ ويداور حين لا يود أن يقول رأياً صريحاً في عمل من الأعمال. ولعل هذه المراوغة لا تبدو في شيء كتبه المازني قدر ما تبدو في مقالين كتبهما بعد أن أهدت له مي زيادة كتابيهما «الصحناء» و«ظلمات وأشعة». كتب المازني مقالين «الواجب» ثم «الكتب والخلود» (مجموعة «حصار الهشيم») بدأهما بأن الأنسة مي قد أهدت إليه كتابيهما «في ساعة نحس» وأن من الواجب أن يتناولهما بالنقد، ثم راح يستطرد من فكرة لفكرة ومن معنى لآخر حتى انتهى المقال الثاني دون أن تجد رأياً صريحاً في أيهما. واضح أنه كان حريصاً على ألا يغضب «مي» أو يكدر صفوها، وحريصاً أيضاً على ألا يمدح ما يرى أنه لا يستحق المدح، ومن ثم كان الهرب هو وحده الحل المتاح.

هكذا إذن : لم يكن المازني ناقداً متفرغاً ولا محترفاً، هو كاتب مبدع في الأساس، وحين يعرض لأعمال الآخرين فإنما من خلال ذاته هو، وكما تنعكس هذه الأعمال عليها، وكما تسهم مختلف العوامل - الذاتية في الأساس - في تحديد موقفه من صاحبها. يسرى هذا على نقده للقدايمي والمحدثين على السواء.

* * *

أما حكايته مع المسرح فكانت حكاية تعسة: ترجم مسرحيتين، واحدة لشريدان والثانية لجالوزري، ثم حدث أن طلبت منه السيدة فاطمة رشدي مسرحية لفرقتها، فقدم لها «غريزة المرأة» التي عرضت في نوفمبر 1931 على مسرح الأزيكية، وما أن عرضت المسرحية ونشرت طبعها الأولى حتى هبت عاصفة عاتية، صرفت المازني عن المسرح وأهله حتى النهاية. والذي حدث أن ناقداً تصدى للمسرحية (هو الأستاذ محمد علي حماد، الناقد الفني لجريدة «البلاغ» آنذاك) واتهم المازني بسرقتها عن مسرحية «الشاردة» التي سبق أن ترجمها لجالوزري، ولكي يدعم هذا الاتهام ذكر - على سبيل المثال - أكثر من عشرين موضعاً للتطابق بين العملين، وأحال قارئه إلى صفحات محددة فيهما.

وقد رجع الباحث المسرحي الدكتور إبراهيم حمادة لهذه القضية، وتقصى تفاصيلها ونشر عنها دراسة طويلة، («حكم الطاعة» للمازني أم لجالوزري؟ في «أفاق في المسرح العربي، 1983») وما وصل إليه الباحث في دراسته يسيء للرجل أبلغ الإساءة، فقد كذب المازني وأنكر وادعى، وأصر على المراوغة، فراح ينشر نص «الشاردة» ونصاً يترجمه من جديد، متلاعباً في

ترجمته التي عرضت ونشرت، بالحدف والإضافة والتعديل والتبديل.. وهكذا .. كما أصبح هناك نصان شبه مختلفين لمسرحية «غريزة المرأة»، أصبحت هناك ترجمتان شبه مختلفتين لمسرحية «الإشادة»، كل ذلك بقصد إخفاء الحقيقة في الدروب المتتوية وتحويلها عن مسارها المستقيم، واستبد الغضب بالاستاذ حماد فأقدم على نشر رسالة صغيرة لازعة أسماها «المعول» عقد فيها مقارنة شجاعة وصادقة بين النصين وأثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن المازنى قد سطا سطواً غير شريف أو متعقل على مسرحية المؤلف الإنجليزي، موضوعاً وعبارة وفلسفة...

وليت الأمر وقف عند هذا الحد، بل إن المازنى أوغل فيما بعد إيفالاً أدى لمزيد من الإساءة إليه، «وذلك بأن عمد إلى محاولة أخرى لطمس معالم ما أخذه، حين قدمت المسرحية للطبعة الثانية جعل المازنى لها عنواناً جديداً هو «بيت الطاعة»، وأبقى عنوانها الأصلي فرعياً، ثم حشر فصلاً جديداً بين الفصلين الثانى والثالث به صارت المسرحية أربعة فصول» ويلاحظ إبراهيم حمادة ضعف هذا الفصل الجديد، واختلاف مسلك الشخصيتين الرئيسيتين فيه عن مسلكهما في الفصلين السابقين، ولكن رغم محاولاته تلك فإن «حكم الطاعة ظلت مرصعة بعبارات من النص الإنجليزي ورغم اجتهاده فى تخفية الملامح الأجنبية فى هذه الطبعة الثانية، فإن الكثير من تلك الملامح أصر على أن يظل شواهد فصيحة الإبانة عن مصدرها الأول...» ومن الطريف حقاً أن تتابع تلك المحاولة المستحيلة فى مثل هذا النموذج:

فى نص جالزورثى : Clare: Look at me! I am not wax, I am flesh and blood.

وفى ترجمة المازنى: «كلير: انظروا، إني لست شمعا بل لحم ودم».

وفى «غريزة المرأة»: ليلي: الا تريان أنى لست دمية من الشمع، بل امرأة حية من لحم ودم».

وفى «بيت الطاعة»: ليلي: ولكننى لست دمية.. لست منحوتة من الحجر إنما امرأة حية».

وتلك كانت كل حكاية المازنى مع فن المسرح (فى مجموع مقالاته لسنا نجد سوى مقالتين متواضعتين تتناولان جوانب من فن المسرح، إحداهما عن ترجمات خليل مطران لشكسبير فى «حصاد الهشيم»، والثانية عن «إحياء التمثيل» فى «قبض الريح»). وقد تتسائل معى ألم يكن من الأجدر بالمازنى أن يعترف بأنه أخذ مسرحيته عن جالزورثى، كما سبق له أن اعترف بأنه أخذ بعض قصائده عن شعراء إنجليز بعد أن واجهه عبد الرحمن شكرى بأصولها، أو يرجع الأمر كله إلى «معاينة الذاكرة» كما فات عليك فى أمر صفحات «إبراهيم الكاتب» التى أخذها عن ارتزيباشيف؟

وقد يبقى هذا السؤال عند المازنى بغير جواب !.

قعد المازنى يوماً على شاطئ بحر الروم - البحر الأبيض إن شئت - وراح ينظر نحو الشمس التي غابت، والموج يتدافع «ثم تناولت عوداً كان ملقى إلى جانبي، وخططت به كلمات على الرمال البليبة، غير أن الأمواج طغت عليها وغسلتها وعادت بها ولم تترك حتى اسمى الذي رسمته في آخرها».

«بلى شيء؟ إذن أكتب؟ أقتطع جذر شجرة بلوط وأغمسه في بركان، وأسطر به ما أريد على صفحات السماء ليبقى؟».

كان الرجل يتطلع إلى الخلود، إلى أن يكتب ما يبقى. فهل أبقت له أمواج الأيام المتدافعة شيئاً أم أنها قد غسلت كل شيء حتى اسمه؟.

عندى، تتمثل أهم إنجازات المازنى لا في «موضوع» أو «مضمون» ما كتب، بل في «طريقته» أو «أسلوبه» فيما كتب، ولئن كان المازنى قد بدأ الكتابة في العقدين الأولين من هذا القرن، فقد كان هذا عهد سيادة المنفلوطي، ولغته وأسلوبه في التعبير، ولئن كان أسلوب المنفلوطي ذاته ملائماً لطبيعة موضوعاته (الرومانسية)، فإن الموضوعات التي حاول المازنى ومجايلوه التعبير عنها لم تكن تلائمها هذه اللغة الجليبة الفخمة المثقلة بالإيقاع والموسيقى. وقد وجه المازنى سهام نقده ميكراً نحو المنفلوطي (في الجزء الثاني من «الديوان»)، وفي نقده للمنفلوطي ودون أن يتعمد - كان المازنى يعبر عن ضرورة قيام لغة وأسلوب مختلفين: أخذ عليه الإسراف في استخدام النعوت والأحوال والمفعول المطلق، وعنده أن «الإسراف في النعوت من دلائل الضعف وفقر الذهن، لأن الكاتب إنما يرصها واحداً بعد واحد، وفي مرجوه أن يوافق واحد منها محله، وأن يقع في مكانه، ولكن المطبوع يعرف ماذا يأخذ، وماذا يلقي وينبذ»، هذا صحيح دون شك. وصحيح أيضاً أن المازنى قد التفت إلى «أن المترادفات في اللغة إنما هي أكذوبة شائعة»، إذ ليس ثم في الحقيقة لفظان يؤديان معنى واحداً على وجه الضبط، وما من مترادفين يزعم الزاعمون أنهما سواء في المدلول، إلا وبينهما مقدار من الاختلاف، قل أو كثير «فإذا ساق كاتب إليك سلسلة نعوت متقاربة المعنى، متشابهة المدلول كان لنا أن نسأل: أيها يعني على التحقيق؟...» وأخذ المازنى على المنفلوطي كذلك إسرافه في الاحتفال بوصف التفاصيل في المحسوسات «بينما محك القدرة في تصوير حركات الحياة والعاطفة المعقدة، لا ظواهر الأشياء وقشورها، وفي رسم الانفعالات والحركات النفسية واعتلاج الخوارج الذهنية، وما هو بسبيل ذلك...» بعبارة موجزة: كان المازنى يدعو إلى لغة مقتصدة، تتوخى الصدق، والدقة في التعبير، وتلك هي اللغة التي حاول الالتزام بها فيما يكتب. وهذا لا يعنى - بطبيعة المرحلة ذاتها - أنه كان لديه تصور نظري مكتمل وضعه

موضع التطبيق، لكن الممارسة الطويلة (حرفياً: كان المازني يكتب كل يوم) وفي موضوعات وأغراض شتى جعلت أسلوبه في النهاية هو الذي تميز به: السهل العذب، الجميل الطبع، المسترسل دون افتعال، ألفاظه منتقاه بعناية، من معاجم اللغة وأفواه الناس على السواء، اللغة عنده «أداة ليس إلا، ووسيلة للعبارة عما في النفس ليس أكثر... وقد شبيهوها بالوعاء وبالظروف وبالجسد والثوب، يعنون أنها تضمن بالمعاني وتحويها، وأن المعاني تحل بها وتكتسبها فتظهر بها»، وهذا في رأيه خطأ؛ لأن اللفظ - «ليس موجوداً مستقلاً عن المعنى، وقائماً بذاته وإنما هو والمعنى كل لا يتجزأ، وليس للمعنى وجود يغير لفظ ولا للفظ بمجرد حقيقة تدرك...».

ولعل سعى المازني إلى تحرير اللغة وأسلوب الكتابة كان دافعه لأن يتوقف عن الشعر، بل أن يذمه ويهجو ويسخر منه، ويتكره فيما بعد (أصدر المازني ديوانه في جزأين في 1913 و1916 كما سبق القول، لكنه لم يعد لإعادة طبعه) بل إنه كتب بوضوح: «لا خير فيما قرضت من الشعر، وأن الأدب المصري لا يزيد به ولا ينقص إذا فقدته، فكففت عن النظم ونقضت يدي من القريض...» كان شعره غنائياً كله، لم يتوخ فيه شيئاً قدر صدق الإحساس وصدق التعبير عنه، لكنه لم يأت فيه بشيء جديد أو متميز، وبقيت السيادة لكهنة المعبود القديم: شوقي وحافظ ومطران. لكن الأفكار النظرية عن الشعر - عنده وعند زميليه العقاد وشكري لم تذهب بدداً، كمنعت حيناً ثم بدت آثارها في مدرستى «المهجر» و«أبوللو» وهما اللتان مهدتا الأرض أمام حركة الشعر العربي الحديث.

هذا المسعى أيضاً قاد المازني لأن يتخلص من كثير مما كتبه في أول شبابه، فلا يعود لنشره في كتبه ومجموعاته من بعد. من هذا ما تذكره نعمات فؤاد كتقديم لمقالات عن ابن الرومي، فقد أثبت المقالات جميعاً في «حصان الهشيم» لكنه أسقط المقدمة (مما جاء في تلك المقدمة ويكشف عن الرحلة المجهدة التي قطعها المازني كي تصفو له اللغة نقراً: «وحتى يكون المقال مكتفياً بنفسه، ومستغنياً عن أن يرجع إلى أحد في تقريب بعيد وبيان مستعجم، وهو عمل لعمرى يفيد غير أنه وعز المركب كؤود المطلب، وما أظن بك إلا أنك عالم بصعوبته عارف باعتيابه... إلخ») وما أبعد المسافة بين هذا الأسلوب الصعب، المتفهيق، المتأثر بالفصحاء القدامى (خاصة الجرجاني والجاحظ) الذي كان المازني يكتب به في 1913، والأسلوب الصافي، السهل، الخفيف، المنطلق، الذي كتب به أعماله الأخيرة (ويوجه خاص مجموعتيه «ع الماشي» 1944، و«من النافذة» 1949) لقد جاهد المازني جهاداً متصلاً مع اللغة: صيغاً

والفاظاً وتراكيب حتى طاعت له، وأصبحت لغته دالة عليه، لا تشتبه بغيره، وهذا - عندي -
أرقى ما يبلغه الفنان المبدع في صراعه مع أدواته ووسائله..

وقد كان المازني ساخرًا عظيمًا: سخر بنفسه أولاً، ثم بما حوله ومن حوله، وانتهى إلى
السخرية بالجهد الإنساني كله. لم يفلت المازني شيئاً ولا أحداً (لسنا نجد في عالمه كله من
نجا من سخريته سوى أمه، التي أبقاها داخل هالة مكتملة من التقديس، تكاد تعزلها عن
العالم): سخر بآتيه ومعلميه وأهله ورفاقه في طفولته وزملائه في شبابه، سخر من الآراء
والأفكار والصيغ الجاهزة، سخر من المرأة والرجل، ومن الحيازة والموت، ومن الشعر
والشعراء، ومن الكتابة والكتب والكتاب، ولو شئنا أن نتقصى ما سخر منه المازني ما انتهينا.
إن السخرية كانت أرضية ثابتة تتحرك فوقها موضوعاته، وهو لا يستطيع أن يتناول
موضوعاً - بالغاً ما بلغت جديته - دون أن تداخله السخرية: رقيقة هادئة أو مريرة موجعة أو
غليظة ثقيلة، لكنها موجودة دائماً. وما أكثر ما سخر المازني بنفسه: بوجهه وجسمه وجهه
حياته، وما يلقي في واقعه، وكأنه يتقى سخريات الآخرين به بأن يسخر من نفسه، وكأنه يقول
لأولئك الساخرين - مكابداً ومعابداً - : لن تبلغوا مني ما أبلغه من نفسي بنفسى.

خذ هذه الصورة التي يرسمها لنفسه في أولى مجموعات «قبض الريح» فهي تعنى الكثير
من حيث نظره إلى دوره في العمل الفكري: «وما أظن بي إلا أن الله جلت قدرته قد خلقني
على طراز «عربات الرش» التي تتخذها «مصلحة التنظيم» خزان ضخم يمثل ليغز، ويفرغ
ليمتلئ، وكذلك أنا فيما أرى أحس بالفراغ في رأسي فأسرع إلى الكتب ألتمم ما فيها وأحشو
بها دماغى.. حتى إذا ضايقتني الامتلاء رفعت يدي عن ألوان هذا الغذاء وقمت عنه متثاقلاً
متثاقلاً مشفقاً من التخمّة فلا ينجيني إلا أن أفتح الثقوب... وأسح!..».

وأدواته في السخرية وافرة متنوعة: مزاج ابن البلد القاهري الرائق (في «صندوق الدنيا»
صورة يرسمها لابن البلد تكشف عن فهم له، وتعاطف مع تكوينه النفسي والمزاجي) وعين
راصدة لاقطة تحتفظ - في ومضة واحدة - بأنق التفاصيل، وخيال مقتحم جسور، ومرونة
في التعامل مع اللغة، وانفتاح على الحس الشعبي والتعبير العامي، ومعرفة بأئمة الساخرين
في العربية والإنجليزية، من الجاحظ إلى مارك توين (قال لي نجيب محفوظ مندهشاً: أليس
غريباً ونحن شعب يحب صناعة النكتة وروايتها ألا يخلف المازني أحده؟ فيما عدا محمد
عفيفي.. - وقد كان مقلداً - لم يسلك هذا الطريق أحد بعده)، لكن أثنى أدواته كان خياله
الجسور: روايته القصيرة «عود على بدء» 1943، انطلاقة واحدة لم يفقد سيطرته عليها: نام

بطلها وهو زوج وأب، وصحا في حلمه غلاماً في العاشرة، وسجن الرجل - الذى كان - بعقله وماضيه وخبراته وتجاربه في جسد صبي، واختلطت الزوجة بالأم، والأبناء بالأصدقاء، والحكاية الداخلية ذات خطوط بسيطة: صبي يتيم وأم ثرية وعم عاشق، يريد أن يتزوجها، ويوم في حياة الصبي يحتفلون فيه بعيد ميلاده وينتهي به إلى النوم في حضن أمه ليصحو الرجل حيث نام. كان حلماً جعله المازنى بين قوسين، وجعله وزينه وتقنن فيه، حتى جعل داخله أحلاماً صغيرة، وتحولات أخرى. هذا العمل عندى من أمتع أعمال المازنى وأكثرها إحكاماً، ولعله من أندر تلك الأعمال التى تخلص فيها من آفة الاستطراد الذى كان يحبه، وما ضرورة الاستطراد وقد أطلق لخياله كل الأعنة؟

وإذا كان هذا الحلم قد طال حتى استغرق رواية كاملة فثمة أحلام أخرى، يراها الكاتب فى يقظته ونومه.

وأحلام المازنى مصنوعة بإحكام، وتؤدى وظيفتها من حيث إنها تزيح الحدود الفاصلة بين الواقع الصلب القائم على العقل والمنطق، وانطلاق الخيال الجسور، الذى يود أن يخلط الأزمنة والأمكنة والناس على هواه، ثم هى تقوم مكافئاً له لغته الخاصة لما يقدمه العمل كله: «حلم إبراهيم (الكاتب) وهو نائم فى بيت الشيخ على فى رمل الإسكندرية، أنه قد انقلب بقوة الله القادر على كل شىء»، «جعة» مثلجة فى زجاجتها، وأن محافظ الثغر شربه على كمية غير معقولة من كبار «الجمبرى» وأنه - أى إبراهيم - احتج فى حلقه أو وقف فيه، ولكنه أكرهه على الانحدار فى جوفه فلم يزل يجاهد أن يفلت - أى أن يرتد - حتى أصيب المحافظ بانتفاخ دائم جعل له كرشاً كروية أكسبته سمناً وأبهة ورشحته لعليا المناصب... إلخ، ومن ذا الذى يوقف سيل التداعيات والصور فى الحلم غير منطقها الخاص؟

وفى «صندوق الدنيا» يحلم المازنى بالآخرة، ويصوغ حلمه الساخر مستخدماً مفردات من الميثولوجيا الإغريقية فهو، يعبر نهر «ستيكس» إلى وادى الأشباح بصحبة الملاح «شارون»، ويمثل مع رفيقه الساخر أمام قضاة محكمة الآخرة الخمسة، ويدور بينه وبينهم حوار فكاهي، وحين عرفوا أنه «أديب» .. أى أنه عاطل وطفيل، ثم زاد أنه يعمل «بالصحافة» أرسلوه إلى الجحيم بإجماع الأصوات!

ومثل هذا ليس قليلاً عند المازنى. لكننا يجب أن نضيف - على الفور - إن سخرية المازنى لم تكن موظفة ضد شىء ولا هادفة إلى شىء، هى - فى معظمها - أقرب لأن تكون مقصودة لذاتها، هدفها التيسرية والإمتاع والإدهاش. إن المازنى لم ينظر إلى سخرية «شو» - وقد كان حرياً به أن يفعل - التى يوظفها توظيفاً جيداً فى خدمة أهدافه: ضد الاستعمار ومزاعمه

الزائفة في «جزيرة جون بول الأخرى»، أو ضد جمود مؤسسة الزواج وتقليديتها في «مهنة مسز وارين»، أو ضد الدين ورجاله المنافقين في «ميجود باربارا».. إلخ، لكنه التفت إلى سخرية مارك توين (1835 - 1910)، وهو يعترف صراحة في تقديم «مقتطفات من مذكرات حواء» (مجموعة «صندوق الدنيا») أنها موضوعة على نسق «مذكرات آدم» للكاتب الأمريكي مارك توين.. وهي تشبهها في الأسلوب الفكاهي، وقد جاريته في أشياء لم أدر كيف أخالفه فيها...، ولا يقف نيته لمارك توين عند هذا الحد، بل هو يتأثر به أيضاً في صياغته صوراً فكاهة لطفولته وصباه.. في «صندوق الدنيا» و«خيوط العنكبوت» بوجه خاص.

كانت سخرية المازني مهرياً وملاذاً، لكنها لم تكن سلاحاً يشهره ضد واقع يريد له أن يتغير. كانت تنقيساً عن كاتبها وامتاعاً لقارئها..

وهذا كل شيء..

* * *

في نهاية مقالاته عن ابن الرومي (مجموعة حصاد الهشيم) يقف المازني منزعاً يريد أن يفرغ من الأمر كله: «فإنما وجه العسر والمشقة أننا لا نحب أن نظل نكتب عن ابن الرومي إلى آخر العمر!»، ونحن - كذلك - لا نحب أن نظل نكتب عن المازني إلى آخر العمر! وإنني أعترف - شاكرًا له الفضل - أنني قضيت بصحبته ساعات ممتعة، وإنني عرفتته عن قرب حتى كأنني خالطته زمناً طويلاً: عرفت أحزان طفولته وشجون شبابه، وهموم رجولته، عرفت كيف ثقّف نفسه بنفسه، حتى أصبح واحداً من مثقفي جيله الكبار، عرفت عناه، وهو يجاهد كي تطوع له اللغة ويخلص التعبير، تلمست أحزانه لفقد أمه وزوجته وبكل أبنائه، مست قلبى تلك العاهة التي جعلته ينطوى عليها، ويكتمها ولا يبوح بها إلا نادراً وعلى مضض، لكنها قعدت به عن أشياء كثيرة وتركت في روحه جراحاً لا تتدمل (حكى لى الأستاذ يحيى حقى أنه كان يعمل بسفارة مصر في جدة حين زارها المازني في 1929 وأن الأستاذ يحيى ذهب يوماً لزيارته في الفندق الذي كان يقيم به، وقد ارتاع، حين رأى يمشى خطوات قليلة على ساقه المهيضة في حجرته..)، وتعاطفت مع جهده الإنساني، وهو يصوغ في خياله ثم على الورق - ما حرم منه في شبابه ورجولته.

لكنه - وليسامحني - هو الذي كتب في ختام «حصاد الهشيم»: «لا أحتاج أن أقول إنى لا أكتب للأجيال القادمة.. وهل ترى ستكون هذه الأجيال المقبلة محتاجة - كجيلنا - إلى هذه اليداة؟ أليست أحق بأن يكتب لها نفر منها؟ أمين العدل أم من الغبن أن نكلّف بالكتابة لجيلنا، ولا بعده أيضاً؟ ما أحق هذه الأجيال المقبلة بالثناء إذا كانت ستشعر بالحاجة إلى ما

أكتب... لئلا يظنوا أنني بالعمق إذا شاء...».

وهذا صحيح يا سيدى. لم تعمق الأجيال التي أقبلت بعدكم، وقد كتب لها نفر منها.. لكن أعظم جائزة يمكن أن يتأهلها كاتب قد نالها المازنى بجدارة واقتدار: ذابت أعماله فى نسيج ثقافة بلاده ومهدت بعض الطريق لمن جاء بعده، وفى الحقيقة أنه يصعب تصور كثير من أعمال يحيى حقى ونجيب محفوظ - بوجه خاص - دون محاولاته فى القصة والرواية (قال لى نجيب محفوظ: كنت أقول دائماً إن المازنى لو أنه انصرف إلى الرواية بتفرغ أكثر وجدية أكبر لأصبح الروائى الأول فى بلادنا دون منازع) ويصعب كذلك تصور إبداعات حركة الشعر العربى الحديث دون اجتهاداته - لا أقول شعره - فى الدعوة لصدق الشعور وصدق التعبير. قال لنا المازنى: إنه كان مكلفاً ببياض الصفحات يسودها.

ونحن نقول: إن فيما سود صفحات كثيرة ستبقى مضيئة فى وجه الثقافة المصرية العربية المعاصرة.

1989

إشارة

الأعمال التى ورد ذكرها فى النص هى حسب ترتيب ورودها:

صلاح عبد الصبور : ماذا يبقى منهم للتاريخ؟ - القاهرة، 1968.

د. عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر (1870 - 1938) القاهرة 1963.

فتنى رضوان: عصر ورجال، القاهرة، 1967.

د. نعمات أحمد فؤاد: إبراهيم عبد القادر المازنى، - ط (3)، القاهرة، 1978.

د. محمد مندور : نماذج بشرية، ط (3)، القاهرة، 1961.

د. على الراعى: دراسات فى الرواية المصرية، القاهرة، 1964.

د. إبراهيم حمادة: آفاق فى المسرح العربى، القاهرة، 1983.

أما أعمال المازنى فهى فى طبعات مختلفة.

فى الذكرى المئوية لميلاد الأستاذ العميد نظرة فى السيرة الذاتية والرواية

فرض طه حسين ظله الوارف على الحياة الثقافية المصرية من العشرينيات حتى أواخر الخمسينيات: كتب وألف وترجم ونقد وأرخ، وغطت اهتماماته مدى واسعاً من التاريخ، إلى نقد الأدب قديمه وحديثه، إلى التعريف والتقديم والنقل والتخفيض، ومارس أنشطة عملية عديدة انتهت به إلى وزارة «المعارف» فى الوزارة الوفدية الأخيرة قبل 1952، وبعبءها، ظل الرجل الكبير موضع الرعاية والاهتمام، وتميز موقفه من الأجيال التالية عليه بنوع من رحابة الأفق، وقبول الاختلاف مع الإصرار على تأكيد موقفه والتدليل على صحته وسلامته، لكنه لم يجنح - مثل صنوه العقاد الذى ولد فى ذات السنة - إلى العنف واللجاج فى الخصومة، ولم ينزوى بعيداً، كما فعل آخرون من رموز جيله، بل ظل دائماً الأب والأستاذ والمعلم، حتى أب إلى سكون يشبه سكون الموت سنوات قبل رحيله فى أكتوبر، تشرين 1973، ووراء جثمانه الذى بدأ رحلته الأخيرة من جامعة القاهرة، سارت أجيال من المثقفين المصريين، كلهم مدينون لهذا العقل المصرى العظيم.

من بين الجوانب المتعددة للأستاذ العميد، اخترت أن أنظر إليه - هنا والآن - من خلال ما قدمه فى قننى السيرة الذاتية والرواية.

هامش صغير أقدمه فى ذكرى الرجل الذى يحمل جيلي له عرفاناً خاصاً بالفضل، فلولا إصراره الدؤوب على أن يصبح «التعليم كالماء والهواء» لما قدر للكثيرين منا أن يتموا تعليمهم، ولحالت دونهم مختلف الحوائل.

* * *

يكتب طه حسين فى تقديم «جنة الشوك» 1945: «الذين يقرأون ما أذعْتُ فى الناس من الكتب منذ أكثر من ربع قرن.. يستطيعون أن يتبينوا فى وضوح وجلاء أنى أستجيب حين أكتب - وحين أكتب فى الأدب خاصة - لشئيين اثنين: أحدهما ما أرى أو أجد من عاطفة

وشعور. والآخر امتحان قدرة اللغة العربية على أن تقبل فنوناً من الأدب لم يطرقها القدماء...» وإذا أخذنا بما يقول به بعض دارسيه (بوجه خاص: د. عبد المحسن بدر، ود. عبد الحميد يونس) لنا أن نعتبر الجزء الأول من «الأيام» - الذي صدر في 1929، وقد نشر في فصول قبل ذلك - استجابة طه حسين الفنية والنفسية لتلك الحملة الظالمة المروعة التي تعرض لها بعد كتابه «في الشعر الجاهلي، 1926».

لقد هزته هذه الحملة هزاً عنيفاً، وأحيت في نفسه الحساسية كل آلام الماضي ومراراته، فراح يملأ هذه الفصول، يشفي بها جراح نفسه، ويؤكد لمن كادوا له، ويبدى رأيه - من خلف ستار شغيف - في طبيعة تلك القوى التي ناوأته صبيّاً، وتكاد الآن - في رجولته - أن تحرمه كل شيء.

وقارئ الأيام بأجزائها الثلاثة (صدر الجزء الثاني في 1939، وصدر الثالث بعنوان «مذكرات طه حسين» في بيروت في 1967، ثم أعيد طبعه في القاهرة بعنوان الجزء الثالث من «الأيام» في 1972) لا يملك أن يدفع عن نفسه الإحساس بأنه يقرأ عملاً تمتزج فيه عناصر من الرواية، بشروطها الفنية، بعناصر من السيرة الذاتية، بما فيها بعض الصفحات التي تحمل طابع الاعترافات الخالص، بهدف وإع يسعى إليه الكاتب يتخذ في الجزء الأول صورة كشف أبنية الثقافة الغيبية التي تسود القرى ومدن الريف أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن، وفي الجزء الثاني تقديم نماذج لتلك الشخصيات من أبناء الريف، التي كانت تغد إلى القاهرة لتدرس الدين والعلم في الأزهر.. «فتصيب من العلم والدين ما تستطيع، ولكنها تصيب معهما ألواناً من علل الأجسام والأخلاق والعقول...» ويتخذ في الجزء الثالث كشف مختلف المشاكل العلمية والعملية التي يواجهها الطلاب المصريون ذوو التعليم المضطرب والثقافة التقليدية حين يواجهون المناهج والدراسات الحديثة في جامعات الغرب.

والنواة الصلبة التي تصدر عنها عناصر «الأيام» جميعها يمكن أن تجدها في تلك الرغبة الطاغية في العلم والتعلم، يبذل في سبيلها طه حسين - صبيّاً وشاباً ورجلاً - ما يستطيع وما لا يستطيع، يتمثل أولاً في تلقيه مختلف ألوان الثقافة التقليدية التي تضطرب فيها القرية والمدينة القريبة، ثم الصراع بين هذه الثقافة والدراسات الحديثة في الجزء الثاني، وأخيراً الانحياز لهذه الجديدة في الجزء الثالث.

وصاحب «الأيام» راضٍ عن نفسه «وعما أصاب من نجاح يرضى أناساً ويسخط آخرين...»، وهو يسترضى ذاته القلقة المضطربة بإذاعة قصة نجاحه بين الناس، ويقول في نهاية صفحاتها قوله الراضى عن نفسه، الذى يرى نفسه مصيباً فى كل ما أخذ من الأمر وما ترك «لو استؤنف الأمر من حيث ابتدأ لاستأنف مسيرته التى سارها، لم يغير منها شيئاً، ولم ينكر منها قليلاً أو كثيراً...»، وتلك مرحلة من مراحل الرضا عن النفس لا يبلغها إلا من خاض نضالاً مثل الذى خاضه طه حسين: صبى ضريب فقير من قرية بعيدة، يصبح - قبل أن يبلغ الثلاثين - كاتباً ملء السمع والبصر، حصل على أول درجة علمية تمنحها الجامعة المصرية، وأول ليسانس فى الآداب تمنحه جامعة فرنسية لطالب مصرى، ثم دكتوراه فى الأدب من نفس الجامعة، إلى دراسة جيدة للتراث العربى وعلومه «الأصولية»، ومعرفة بمناهج الفكر الحديث وأصولها الأخرى والرومانية، وقدرة على النقد والجدل، ونفس ثائرة تدفعه دوماً للارتداد والتحدى، وحياة عاطفية مشبعة مستقرة تملؤها تلك التى «بدلته من البؤس نعيماً، ومن اليأس أملاً، ومن الفقر غنى، ومن اليأس سعادة وصفوا...».

وفى «الأيام» نرى ملامح هذا التكون تتخذ خطوطاً ثلاثة، تتوازى حيناً وتتداخل حيناً آخر.

(1) التكون الثقافى والفكرى

يحدد لنا طه حسين المكونات الثقافية فى بيئته الأولى، تلك التى استمتع إليها ووعاها بأنها قصص الغزوات والفتوح، وأخبار عنثرة والظاهر بيبيرس، وأخبار الأنبياء والنسك والصالحين، وكتب الوعظ والسنن، وأغانى النساء وتعديدهن، وأوراد الجد وأدعيته، وقبل هذا كله وبعده: القرآن.

وقد كان طه حسين - مثل كل الناس فى قريته ومدينته فى طفولته - يُقدِّس «العلماء» ويراهم من طينة غير طينة البشر، وأول من نرى من هؤلاء «سيدنا» صاحب الكتّاب وفقهه: غليظ بدين نهم أكرش، كاذب يقسم أغلظ الأيمان وهو موقن بأنه كاذب، أعمى يحسب نفسه بصيراً، ومساعدته سىء الحظ لم يوفق فى حياته لخير، محتقر من الجميع، كاذب فاسد مرتش متسلط، وليس علماء المدينة الرسميون، وغير الرسميين، بأفضل منهما، أما «الفقهاء» أو «حملة كتاب الله»، فهم يأخذون علمهم من القرآن مباشرة «يفهمونه كما يستطيعون، لا كما هو، ولا كما ينبغى أن يفهم...»، وهناك أخيراً «مشايخ الطرق»، ويصف لنا طه حسين واحداً

منهم: شره، يلقي إلى الناس كلمات غامضة يحارون في تأويلها، ويمضون في ذلك كل مذهب، وزيارته شر لابد منه، ترهق الناس من أمرهم عسراً، ويتأكد للصبي أن إيمان أبيه بهذا الشيخ «لم يكن يخلو من الشك ومن الازدراء...». وكان الصبي يختلف إلى هؤلاء جميعاً «حتى اجتمع له من ذلك مقدار من العلم ضخم مختلف متناقض، ما أحسب إلا أنه عمل عملاً غير قليل في تكوين عقله الذي لم يخل من اضطراب واختلاف وتناقض».

ويكون مقدم المفتش الزراعي إلى القرية بشيراً لمعرفة الصبي بوجود لون آخر من العلم والثقافة، فهو «مطريش» يجيد الفرنسية، تخرج من مدرسة الفنون والصنائع، وهو كذلك «يحفظ القرآن ويجوده، وكان خفيف الظل جذاباً...»، ويوصل هذا المفتش إلى القرية، ويوصل طه حسين إلى الأزهر واستماعه لأول دروسه فيه، ينهي إلينا رفضه التام لهذا اللون من العلم القائم على النقل والخرافة، ومجافاة العقل والذوق، ولكن كان عليه أن يغوص فيه حتى أذنيه، وأن يدرس الفقه والمنطق والتوحيد والأصول، وأن يمتاز في علوم الأزهر، تتحالف عوامل عديدة كي تصل بطله حسين إلى نقطة التحول الرئيسة في تكوينه الثقافي والفكري:

يزداد ضيقاً بشيوخ الأزهر وطلابه لما يسمعه عنهم ومنهم، لم يكد يسلم من هذه العيوب أحد، فتثير في نفسه الغضب والازدراء وخيبة الأمل، ثم يميل إلى دراسة الأدب، ويعجب بمدرسه - الشيخ سيد المرصفي - الذي لعب في حياته دوراً هاماً، فهو يسخر من الأزهريين وطريقتهم في الدراسة، ويساهم في تحطيم القيود الأزهرية، والدعوة إلى الثورة على الشيوخ في عملهم وذوقهم وسيرتهم وأحاديثهم جميعاً.

وحين كتب طه حسين أول مقال يهاجم فيه الأزهر، ومضى به إلى لطفي السيد كي ينشره في «الجريدة» كان قد اختار اختياره الوجودي الحاسم: أن يدير ظهره للأزهر بما فيه ومن فيه، وأن يتصرف عن تلك الثقافة التقليدية الغيبية التي تقوم على النقل لا العقل، وتلك المناهج العقيم في التدريس والتعليم، وأن يولي وجهه وجهة أخرى، نحو بيئة «المطريشين» والقدر المتاح من الثقافة الحديثة، كان في الإجازة يقرأ ويفكر... «ما ترجم فتحي زغلول عن الفرنسية، وما كان محمد السباعي يترجم عن الإنجليزية، وما كان جورجى زيدان يكتب في «الهلل» من مقالات، وما كان ينشر من قصص، وما كان يؤلف من كتب في تاريخ الأدب والحضارة، وما كان يعقوب صروف يكتب في «المقتطف»، وما كان الشيخ رشيد رضا يكتب في «المنار» وكتب قاسم أمين، وكثيراً من آثار الأستاذ الإمام، وهذه القصص الكثيرة التي كانت تترجم لتبثية القراء...».

وكاننا على موعد، فتحت الجامعة الأهلية (1908)، ووجد طه حسين - وقد بلغ التاسعة عشرة - ضالته الحقيقية، وفي الجامعة الجديدة يفتح عقله المتشوق للمعرفة على دروس في تاريخ الأدب والفلسفة واللغات القديمة والجغرافيا والتاريخ الإسلامي، ويقرر أن يتعلم الفرنسية ليحسن الفهم والتعلم، وتمضي أحداث حياته على نحو ما هو معروف، وفي فرنسا يستوفى معرفته بالفرنسية ويتعلم اللاتينية، ويتعرف إلى الدراسات الإنسانية والاجتماعية ومناهج البحث، وتاريخ العصور القديمة والقرون الوسطى، والتاريخ الحديث والمعاصر، والفلسفة، ويلم باللغة الإنجليزية، إلى جانب معرفة جيدة بالثقافة الإغريقية والحضارة الرومانية والأدب الفرنسي الحديث والقديم.

وهكذا تحددت المكونات الثقافية والفكرية لعقلية كبيرة فرضت ظلها على الثقافة العربية والأدب العربي أربعين عاما متصلة، واستطاعت أن تكون نقطة انطلاق عديد من الدراسات في فروع المعرفة المختلفة: في النقد الأدبي والتأريخ الأدبي والتاريخ الإسلامي وفلسفة التربية والتعليم.

(2) التكوين العاطفي والانفعالي

قبل قصة حبه الأولى والأخيرة، التي رواها طه حسين في الجزء الثالث من «الأيام»، تكاد صفحات سيرته أن تخلو من حديث القلب. هما إشارتان عابرتان تردان على استنحياء كبير. أما الأولى فهي امرأة ذلك المفتش الزراعي، وكانت صبية في مثل سن طه حسين، فنشأت بينهما «مودة ساذجة» حبّبت إليه الاختلاف إلى هذا البيت ليجود القرآن في ظاهر الأمر، وليخلو إلى هذه الصبية ساعة أو بعض ساعة، يديران بينهما ذلك الحديث الساذج في حقيقة الأمر.

أما الثانية فكانت من زيادة: قدر هذا الجيل من المثقفين أن يسعوا إليها وأن يتعلقوا بها، وأن تترك في نفس كل منهم أثرا، مالههم لا يعجبون بها ويفتنون، هم الخارجون من أصول ريفية خالصة، لم يجلسوا من قبل إلى امرأة «برزة» تخالط الرجال وتحادثهم وتعاتبهم وتعايشتهم في صوت أسر ونغم ساحر «سحر الفتى...» وأنصرف وفي نفسه من الصوت ومما قرأ شيء كثير....».

ثم لاح له الحب الكبير، ومن يقرأ قصة هذا الحب كما هي مروية في الجزء الثالث من «الأيام» لا يملك أن يدفع عن نفسه شيئا من الدهشة، فهذا الرجل الذي قارب الثلاثين،

واستوفى نضجه العقلى كأوفى ما يكون النضج، وخاض نضالاً طويلاً متصلاً من أجل أن يعرف وأن يكون شيئاً، هذا الرجل يبذى سداجة واضحة فى شئون قلبه حين يضطره الوجد إلى البوح بحبه، فهو لا يريد لهذا الحب صدق أو جواباً يكفى أن يحيها هو، وأن تاذن له بحبها، لقد كان حبه «يستحى حتى من نفسه فينكرها، ويكره أن يتحدث به إلى نفسه، وقد استيقن أنه لم يخلق لمثل هذا الشعور وأن مثل هذا الشعور لم يخلق له...».

طبيعى، إذن، حين يأتى القبول أن يتغير تغيراً كاملاً، وأن يكون هذا القبول نقطة التحول فى تكوينه العاطفى والانفعالى: لقد كان - مثل هذا الرجل الذى أحب أن يتوحد به منذ عرف حياته وأقبل على شعره: أبى العلاء المعرى - «أنسى الولادة، وحشى الغريزة»، بينه وبين العالم حجاب صفيق، وبينه وبين الطبيعة باب موصد، وبينه وبين الناس شك وخوف وقلق واضطراب، هذا الرجل الذى عرف نفسه - منذ البداية - غير أهل لأن يأخذ الحب ويعطيه، تقوم علاقته بالناس، القريبين والبعيد، على مزيج من الإشفاق والرثاء، وشيء من الزرابة أو الاستخفاف، لا ترطب جفاف نفسه الملتهية عاطفة إنسانية، ويستجيب هو لهذا الجفاف المحرق بالسخرية والكره والعبث ومداورة النفس وإساءة الظن بالمرأة، هذا الرجل صاحب النضج العقلى والإحباط العاطفى يلقي القبول من معبودته الفرنسية صاحبة الصوت العذب، ابنة هذه الحضارة التى ناضل طويلاً كي يصل أمره بأمرها، ويأخذ منها ما يشبع عقله ونهمه للمعرفة هاهى تهديه واحدة من بناتها، فيتم قبولها له: عقلاً وعاطفة وجسداً ووجوداً.

من الصعب جداً أن تتصور حياة أخرى لطله حسين لا تكون فيها صاحبة الصوت العذب . لقد نجحت فى أن تقهر العلة الأساسية فى وجود صاحبها، وحين يذكر عنها طه حسين - أكثر من مرة - أنها قد بدلت ظلمته نورا فهو إنما يعنى شيئاً واحداً: أنها قد نجحت فى أن تلغى من وجوده تلك الآفة البغيضة التى وقفت بينه وبين الحياة والأحياء والأشياء.

كان يخيل إليه أن صوتها يكشف له عن حقائق كانت مستخفية عليه، ولم تكن غريبة بالقياس إليه، «كأنه قد عرقها فى الزمان الأول البعيد، ثم نسيها دهرًا طويلاً، فهو يذكرها...».

فى عبارة واحدة: لقد ردت إليه إبصار عينيه المظلمتين، وأتاحت له أن يعيد صياغة علاقته بالعالم، فلا تقوم على الخوف والشك والحدز والتوجس، بل على قاعدة إنسانية من الأخذ والعطاء.

(3) نمط الاستجابة :

التحدى وتأكيذ الذات

فى الجزء الثانى يروى لنا طه حسين حادثة يمكن أن نعتبرها نموذجية فى الدلالة على نمط استجابته للأحداث: عاد إلى القرية بعد أن قضى عاماً فى الأزهر، اختلف خلاله إلى شيوخه وسمع منهم، وحفظ بعض الكلمات والعبارات، ورجع بهذا كله وقد استقر فى نفسه أنه قد أصبح عالمًا يستحق مكانة العالم، لكنه اكتشف أنه لا زال كما كان قبل أن يبرح القرية «قليل الخطر، ضئيل الشأن، لا يستحق عناية به ولا سؤالاً عنه فأذى ذلك غروره، وزاده ذلك إمعاناً فى الصمت وعكوفاً على نفسه وانصرافاً إليها...».

تلك هى المرحلة الأولى من استجابته، سرعان ما سيندفع بعدها إلى إثبات الذات وتأكيدهما: بدأ بإنكار بعض المسلمات فى هذه الثقافة الدينية الغيبية، ولم يتحرج من أن يهاجم «سيدنا» أمامه، ثم اتسعت دائرة نقده وإنكاره فشملت أدعية أبيه وأوراده، وتجاوزت القرية فبلغت المدينة، وقال فيها الناس هذه القولة التى ترددت بعد ذلك كثيراً عنه: إنما هو فاسد مُفسد، ضال مُضل... إلخ، لكن الفتى كان قد حقق نجاحه الأول، فانتقم لنفسه وخرج من عزلته.

ولا شك فى أن التضج العقلى ثم الاستقرار العاطفى قد رققا من هذه الاندفاع الوحشية، لكن نمط الاستجابة بقى كما هو: عكوف على الذات إن أحسست شيئاً يهدد كبريائها، ثم اندفاع بعد ذلك إلى التحدى، والمضى فيه لنهاية الطريق. ولا شك - أيضاً - فى أن جذور هذه الاستجابة قد غرست فى طفولته الأولى، حين فقد بصره، وبدأ «ينبوع الشقاء الذى لن يغيض حتى تغيض حياته ذاتها...» فقد ألزمت هذه الآفة أن يكبت رغباته كبتاً شديداً، وأن يأخذ نفسه بالقسوة أخذاً عنيفاً وألا يجعل من نفسه محطاً للشفقة أو الرثاء، وأن يتناسى هذه الآفة كلما استطاع إلى ذلك سبيلاً... «لكنها كانت تأبى إلا أن تظهر بين حين وحين أنها أقوى منه.. ومن كل ما يتفق له ذكاؤه من حيلة...»، فهى تكمن له ثم تباغته فى بعض الطريق، فتؤذى نفسه، وتفرض عليه أن يقضى ليله ساهراً محزوناً».

أرست هذه الآفة، إذن، نمط استجابته، ثم هى قد حددت مجال حركته، فكان عليه أن يعوض ضيق مجال الحركة بانطلاق الخيال حراً لا تحده حدود، ويأرهاب بقية حواسه جميعاً فلا تقوته مما يقع فى مجال إدراكها فائتة، هو يقظ الحس، حسن الاستماع، يجيد الرؤية بأذنيه وأنفه (راجع الصفحات التى يصف فيها طريقه إلى الأزهر فى الجزء الثانى)، وهو

يألف الأشياء ويطمئن إليها ويجد بينه وبينها مودة، وكم فرح حين رُدَّ إليه الصندوق الذي حزن عليه حزناً شديداً حين حُرِّم منه في قريته البعيدة، ويقدر ما يألف الأشياء ويطمئن إليها، بقدر ما يخشى الناس ويتوجس إزاحهم، وماذا لقي منهم غير ما يكره.

إن «الأيام» - بتجزئتها الثلاثة - لا تقدم إلينا شخصية يتعاطف معها صاحبها تعاطفاً تاماً غير «صاحبة الصوت العذب»، أما بقية الشخصيات فهي للهزق والكرك والسخرية والزراية.

لا يبدى صاحب «الأيام» قدراً من التعاطف الإنساني إلا تجاه نوعين من الشخصيات: هؤلاء الذين قدر لهم أن يلعبوا أهم الأدوار في حياته العقلية والعامة، أهمهم الشيخ سيد المرصفي ثم لطفى السيد... «أصبح للفتى أستاذان يختصهما بحبه وإعجابه، أحدهما يذكره بآئمة البصرة والكوفة وهو الشيخ سيد المرصفي، والآخر يذكره بفلاسفة اليونان الذين سمع أسماءهم في الأزهر، وجعل يدرس أطرافاً من فلسفتهم في الجامعة وهو لطفى السيد...» النوع الآخر يتمثل في ضحايا تلك البيئة القاسية الجاهلة المتخلفة التي أفقدته بصره، ضحايا ذلك «العلم الأثم» كما يسميه، علم النساء وأشياء النساء، فيسيبه فقد نور عينيه، ويسيبه أيضاً فقدت أخته حياتها، مرضت عدة أيام دون أن يعنى بها أحد أو يفكر في استدعاء الطبيب، وكأنما كان موت الأخ الشاب بعدها هو عقاب هذه الأسرة الغارقة في جهلها وتخلفها وعلمها الأثم. وتعاطف طه حسين مع هذا الأخ وهذه الأخت رثاء للذات من ناحية، وصرخة احتجاج ضد هذه البيئة الفقيرة الجاهلة الغبية المتخلفة من ناحية ثانية.

وانعكس هذا النمط الأساسي على ما يلقي من الناس والحياة: إن الرحمة واللين يرتبطان بالإعراض عنه والإهمال له، والإشفاق يشوبه الأزدراء، لهذا لم يعرف لذة لا يخالفها الأثم، ولم يعرف ألماً لا تمازجه اللذة، وكان - في كل الأحوال - مقاتلاً صلياً عنيداً، ذا كبرياء مرهف، ساخراً - في قسوة - من الحياة والأحياء.

«الأيام» مزيج من السيرة الذاتية والرواية، يبدو الجانب الروائي بمعنى تتابع الفصول حسب منطق فني، لا يلتزم سرد الأحداث في تتابعها الزمني أو المكاني، بل حسب تتابعها كما يرد في وعي الفتى، يبدو هذا الجانب واضحاً في الجزء الأول، ومن ورائه تبدو حركة الجماعة راكدة ساكنة، في الجزء الثاني يزداد نصيب صفحات السيرة، وتخضع لنوع من

المتابع في الزمان، ويتضح هذا أكثر فأكثر في الجزء الثالث، حيث تعنف الحركة ويتسارع الإيقاع، ولا يعود الفتى - وقد أصبح شاباً - يخلو إلى نفسه كثيراً، إنما عليه أن يلاحق مشكلات حياته هذه الجديدة: من الأزهر إلى الجامعة، ومن مصر إلى فرنسا مرة بعد المرة، فعليه أن يحقق الآن أن ما كان امتيازاً ممنوحاً له بحكم عاهته يجب أن يتحول إلى امتياز وتفوق.

وفي «الأيام» بعد ذلك تصوير صادق لتلك الفترة التي عاشها طه حسين من أواخر القرن الماضي حتى عشرينيات هذا القرن، كان الطابع العام لتلك الفترة هو الاختصار لعناصر الثورة التي تجرت في 1919، والنمو التدريجي للطبقة الوسطى، وتقدمها، حتى أصبحت ذات قاعدة قوية عريضة قريبة للجماهير. وتحكي «الأيام» قصة صعود طه حسين - ابن الشريحة الدنيا في هذه الطبقة - ليكون - بالفعل والقول - واحداً من الصفوة في العاصمة.

وفيها أيضاً تلك الصور التي استخلصها صاحبها من قبضة العدم: صورة الحياة في تلك القرية النائية من قرى الصعيد أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن، وصورة الأزهر وما يحيط به وما يضطرب فيه من طلاب وشيوخ وعلوم ومناهج، وصورة بعض أحياء القاهرة آنذاك، وبعض نماذج المثقفين فيها، وما يحيط بذلك كله من صور الحياة في مصر قبل 1919 وبعدها بقليل.

وستبقى «الأيام» دائماً وثيقة تُكوّن طه حسين عقلاً وقلباً ومسلماً، وصورة للحياة المصرية المنتهية للثورة أواخر القرن الماضي، وأوائل هذا القرن.

* * *

بين أعمال طه حسين الإبداعية تميز «أديب» 1935، بصلتها الوثيقة بسيرته الذاتية، حتى يفضل بعض الدارسين اعتبارها جزءاً من «رياعية الأيام» يقع مكانها بين الجزأين الثاني والثالث، من حيث أنها تحكي فترة اختلاف طه حسين إلى الجامعة الأهلية، قبل سفره إلى فرنسا.

هذا التشابه الخارجي يؤكد ويعمقه تشابه آخر: إن طه حسين يخلق كثيراً من المبررات: كي يتسلل من وراء صاحبه، ويحكي عن ذكريات له هي ذكريات الكاتب نفسه «والغريب أنه كان يتحدث فيثير في نفسه مثل ما يصيد في نفسه من الذكرى، ثم يتحدث عنى وعما أحب فكأنما أنا أتحدث عن نفسي...» ويعمق التقارب بين الصديقين حين يتفقان على السفر إلى فرنسا لاستكمال دراستهما، ويقوم بينهما لون من التعاون العلمي، يعلم طه حسين صاحبه بعض علوم الأزهر ويعلمه صاحبه الفرنسية.

والشيء الذي لا شك فيه أن لشخصية «أديب» أصلاً في حياة طه حسين، وأنه لم يخلقه من عند نفسه خلقاً، فحين نقرأ في «الأيام» شيئاً عنه حين يتحدث طه حسين عن استعداداته للامتحان في اللاتينية، وقهر تلك الصعوبة التي لم يقهرها مصري من قبل، لكنه قد صاغ شروط وجودها بحيث يجعل منها شخصية فنية مقتعة، توفرت لها أسباب الحياة، من ناحية، ورمزاً يَحْمِلُها المؤلف بدلالة أشمل من وجودها الواقعي، من ناحية أخرى. وإذا نحن صرفنا النظر عن تلك الصفحات الطويلة التي يمكن ردها إلى «الأيام» ونظرنا إلى صياغة شخصية «الأديب» نفسه، فماذا نرى؟

رجل قبيح الوجه غليظ الصوت يفرض وجوده على طه حسين – وهو آنذاك يختلف بين الأزهر والجامعة – حتى يصادقه ويتخذ لنفسه عليه حقوقاً، ثم هو يسبقه إلى فرنسا للدراسة، وتتوزع حياته بين الجد واللهو، فهو لعبة تتقاذفها معاهد العلم وبيوت اللهو، يمضي أحياناً في الدرس حتى ينجح فيما يخفق فيه الكثيرون، ثم يعود لينسى كل شيء بصحبة امرأة أو زوجة خمر، يرى الجنون مقبلاً عليه لكنه لا يملك أن يدفعه عن نفسه، فيسلم له أخيراً، تاركاً وراءه «أديباً رائعاً حزيناً صريحاً، لا عهد للغتنا بمثله فيما يكتبه أديباؤنا المحدثون...» على أنه لم يكن بدعاً بين المتعلمين آنذاك. إنما كان واحداً منهم يدل عليهم: ابن عمدة ميسور أتم تعليمه الثانوي وعمل كاتباً في إحدى الوزارات، يتفق نهاره في عمله، وليله في قراءة ما كان متاحاً من ألوان الثقافة، ثم هو زوج سعيد بزوجته، مستقر في بيته على رابية فوق المدينة، «لكنه مضطرب، ملتو، شديد الاضطراب والالتواء...» نرى من وجوه اضطرابه إسرافاً في الحديث والاستطراد، وانطلاق الخيال بغير حدود، ونفساً شاعرة مرهفة الحس.

لكن هذا لا يكفي كي يبلغ طه حسين بأدبيه أن يكون شخصية فنية مقتعة من جانب، ورمزاً يتجاوز وجوده الواقعي من الجانب الآخر، لهذا خلق في نفس بطله هذا الصراع بين زوجته «حميدة» التي أرغم نفسه على طلاقها من أجل أن يسافر إلى فرنسا، وبين «فرنند» أول فتاة يقدر له أن يراها ويحدثها في فرنسا، ثم «إلين» التي عرفها بعد ذلك، فكان بين ذراعيها نعيمه ودماره. ونحن لا نعرف أياً من هاته النسوة، نعرفهن من خارج، ومن حيث دلالة كل منهن في هذا الصراع. فالمهم أن يدفع طه حسين بطله لأن يرتكب إثماً (هو طلاقه لامرأته)، وأن يتعذب من أجله (في هذا التمزق الرهيب بين دور العلم ومجالس اللهو)، ثم أن يُكفّر عنه ويتطهر منه (بالجنون الذي ينتهي إليه).

لقد حاول طه حسين أن يخلق من أدبيه بطلاً تراجميدياً على نحو ما عرف عن أبطال التراجييديا الإغريقية، ومثلهم كذلك فإن نتيجة الصراع قد حددها «قَدَرٌ كوني» لا مهرب منه ولا

سبيل لتغييره، قدر قضى بأن تُهَرَّم «حميدة» وأن يتوارى شبحها البائس حين تشرق «فرنند» أو «إلين» أو أية امرأة فرنسية أخرى، فجوهر الصراع - ولب رواية «أديب» كلها - إنما هو في اللقاء بين حضارة هرمة، تقليدية وغيبية، جامدة ومتخلفة، وأخرى فنية منطلقة، تؤمن بالنظام والتقدم، والعلم والفن وإنسانية الإنسان، يقول أديب لصاحبه في إحدى رسائله: «أذهب إلى الأهرام وانفذ إلى أعماق الهرم الأكبر، فستضيق بك الحياة، وستحس اختناقاً.. وسيخيل إليك أنك تحمل ثقل هذا البناء العظيم، وأنه يكاد يهلك ثم أخرج من أعماق الهرم واستقبل الهواء الطلق الخفيف، واعلم بعد ذلك أن الحياة في مصر هي الحياة في أعماق الهرم، وأن الحياة في باريس هي الحياة بعد أن تخرج من هذه الأعماق...».

باختصار: لقد استخذى الأديب في مواجهة هذه الحضارة الجديدة استخداء تاماً ونهائياً، تمام كما فعل حين رأى فتاة الفندق، فكذب واحتال كي يمدد إقامته فيه أياماً، ويهيم بها في صحوه وسكره، وليست هي - يحد - سوى فتاة تهب رقتها، وابتسامتها لكل نزيل عابر...

كتب طه حسين «أديب» بعد أزمة إخراجها من الجامعة (1932)، وهو يعترف صراحة في سطورها الأخيرة بأنه كتبها بعد أن أتاح له «الظالمون» شيئاً من فراغ، وهو يُنحى على الجامعة باللوم في أكثر من موضع فيها، ولعل هذا أن يجعل منها استجابته الفنية والنفسية لتلك الأزمة الحادة من أزمات حياته، ثم ليقول فيها رأيه في موقف «المراهق» الشرقي من حضارة أوروبا الناضجة، قاله مستتراً، ليقوله بعد ذلك صراحة في عمل لا ينتمي إلى الفن بل إلى فلسفة الحضارة والتربية هو «مستقبل الثقافة في مصر» بعد ثلاث سنوات فقط من صدور «أديب».

* * *

كانت «أديب» عملاً روائياً وثيق الصلة بسيرة الكاتب الذاتية، لكنه قدم لنا كذلك عمليتين روائيتين خالصتين: دعاء الكروان، 1934، وشجرة اليوس، 1944.

والصفحات الأولى من «دعاء الكروان» تلخص - على الفور - كل وجوه نجاح الرواية وفشلها، كل ميزاتها وعيوبها، ففي هذه الصفحات نلتقي بموقف «إثاري» يشير إلى الطابع الميلودرامي للحادثة الرئيسية في الرواية، ويجملة تشير إلى هدفها التعليمي والأخلاقي، وبالصياغة الشعرية الخطابية التي ستحدد أسلوبها الفني وتناولها لموضوعها، وبالرحلة التي قطعتها البطلة محددة دلالتها الاجتماعية الشاملة.

على أن المشكلة الحقيقية في هذه الرواية أن بها صدعاً رئيسياً يمتد ليشمل موضوعها وطريقة تعبيرها عن هذا الموضوع معاً. أما الموضوع فترقيق أنيق مترف: كيف يمكن التطهر

بالحب، وكيف يكون الصراع بين الحب والكبرياء، يدور في نفس قروية بدوية لا تزال في آخر الصبا وأول الشباب، لم ترَ من الحياة شيئاً غير مضارب قبيلتها على أطراف الريف، وذلك البيت من المدينة الصغيرة التي عملت بها زمناً، لكنها تدبر هذا الصراع باقتدار حتى تنجح فيه وتنتصر، وهي تعي ذاتها وتفكر في نفسها «وتذكر ما مضى على علم به وتقدير له. وتستقبل ما سيأتي في روية وبصيرة واستعداد للاحتمال...». هذا الصدع في شخصية «أمنة» يحاول طه حسين إصلاحه بأن يجعل لأمنة حظاً من التعليم، فهي تختلف مع سيدتها الصغيرة إلى الكتاب وتتلقى معها درس المعلم بل ويصر عاشق اللغة الفرنسية على أن يجعل لأمنة حظاً منها، فهي تتعلمها مع سيدتها، وهي تقرأ بها كذلك!

وحسب طه حسين أن أمنة قد أصبحت فتاة فرنسية حقاً فاستقدم لها عقدة فرنسية خالصة كي تدور روايتها حولها، فلا شك في أن الموضوع - على هذا النحو - غريب كل الغرابة عن الواقع المصري آنذاك في تلك المدينة البعيدة من مدن الأقاليم، وتلك الصفحات الطويلة التي يرسم فيها المؤلف شخصيات واقعية، ويصف الأحداث بتفاصيل واقعية، إنما تتناقض وهذا الأسلوب الشعري المغرق في الصياغة المعنوية بموسيقى العبارة واختيار اللفظ، الذي يميز مونولوجات أمنة الطويلة وتحليلها لمشاعرها حتى أدق خلجاتها.

ذلك أن المؤلف قد منح البطلة وعيه هو، ولم يخلق لها وعيها الخاص الذي نتلقى منه روايتها، فوعى المؤلف هو ما تلتقى به حين تدبر أمنة انتقامها الأخلاقي بيدين تجتهد في أن تكونا نظيفتين، لكنها تكتشف ضرورة وجود قدر من الشر المحسوب، يسارع الكاتب إلى تبريره، ووعى المؤلف هو ما تلتقى به في ذلك التحليل الاجتماعي لحياة أثرياء الريف وكبار موظفي الحكومة في العقود الأولى من هذا القرن، وهو ما تلتقى به في تلك الأهمية الكبيرة التي تضفيها البطلة على الكتب من حيث أنها تتيح لمن يفيد منها إمكان الحركة الاجتماعية من مرتبة الخدم لمرتبة السادة، وهو ما تلتقى به في هذا التصوير الرائع لبنات الليل وأشباحه وينبوع الدم المتفجر حول أمنة بعد أن شهدت مصرع أختها. والأنوار محددة تحديداً صارماً في هذا الحدث الميلودرامي: أمنة هي البطل الذي يحقق انتصاره بالمعرفة والإرادة والمهارة في إدارة الصراع العاطفي، والمهندس هو رمز الغواية الذي يحترق بلهب الحب فيخلق خلقاً جديداً، وهنادي هي الضحية البريئة، من مقتلها تنبعث صحوه البطلة، والخال القاتل هو تجسيد الشر، ثم تأتي النهاية السعيدة - بعد مشاهد القتل والفرار والشقاء في الحب - لتمسح الدموع، وتؤكد معنى الحدث.

إذا كنت من المولعين بأسلوب طه حسين، بنسجته العربي الخالص، وموسيقيته في تشكيل

الفقرات والعبارات، وجرس اللفظة المنتقاة بحرص وعناية، فإنك ستجد في «دعاء الكروان» منه شيئاً كثيراً، في تلك الصفحات التي تصف بنات الليل وأشباحه، أو طريق العودة إلى أطراف الصحراء وما تراه العين من مشاهد الريف، لكنني لا أكتفك أيضاً أنك ستجد تكلفاً واضحاً في صياغة جمل وعبارة قد يرضى أئمة البلاغة القدامى لكنه اليوم لا يرضينا..

لقد أراد طه حسين أن يكتب رواية مصرية، فجاء بموضوع فرنسي خالص وأسقطه على الواقع المصري فضايق به، وتعثرت «دعاء الكروان» بين صياغتها العربية الشعرية وموضوعها الغريب، لهذا لم تلعب أي دور في تطوير الرواية المصرية والعربية، ولم تبقَ منها سوى صفحات من أجمل النثر المكتوب في العصر الحديث.

وبعد عشر سنوات أخرى قدم طه حسين روايته التالية «شجرة البؤس، 1944» وشجرة البؤس هي تلك التي غرست بذرتها حين أمر «شيخ الطريق» بتزويج خالد من «تقيسة» على قبحها، وكان حتماً أن تثمر هذه الشجرة ثمرات مرة، يتابعها الكاتب جيلاً بعد جيل، والرواية هي - في التحليل الأخير - حركة هذه الأجيال المتعاقبة وتطورها الاجتماعي، وهي - بين روايات طه حسين - أكثرها تقدماً نحو حركة المجتمع الذي عرفته مدن الأقاليم، والقاهرة، أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن. يتابع الكاتب هذه الحركة خلال عرضه لنماذج من أجيال ثلاثة: جيل الآباء: يعملون بالتجارة ويراكمون الثروات ويتكلمون بالقرآن، يخضعون في تدبير أمورهم كلها لبناء متماسك من القيم الدينية والتقليدية، وفي هذا البناء يلعب شيخ الطريق الدور الرئيسي، فهو يعرف كل شيء عن أتباعه وتلاميذه ومريديه، إليه يفرعون إن أحزنهم أمر، وهو يقضي في شئونهم بكلمات قليلة غامضة يذهبون في تأويلها شتى المذاهب، يخط مصائرهم ويتحكم بها دون أن يجرؤ واحد منهم على الاعتراض، هو عندهم صوت الله ورسوله... «وما كان لمؤمن ولا مؤمنة إذا قضى الله ورسوله أمراً أن يكون لهم الخيرة من أمرهم...» وعلى هذا النحو يأمر الشيخ بفرس شجرة البؤس هذه فتُفَرَس، ويلقى جيل الأبناء منها عذاباً موصولاً.

ولا يكاد هذا الجيل - جيل الأبناء - يختلف عن آباءه كثيراً، لقد أصاب قدرٌ من التعليم المنتظم أو غير المنتظم، وحين تكسب تجارة الآباء يتجه الأبناء إلى العمل في الوظائف الحكومية المتاحة. لم تعد تجار الآباء رائجة: لأن أولئك الشياطين القادمين من القاهرة ومن وراء البحار يقيمون هذه المتاجر الجديدة «التي أخذت تنشأ في المدينة على غفلة من أهلها، لا يدرون كيف جاءت إليهم ولا كيف استقرت فيهم، وإنما هو بناء يقام ولا يعرف أهل المدينة من

يقيمه، ولا لمن يقام، ثم ينظرون فإذا عمارة فخمة ضخمة قد ارتفعت شاهقة في السماء ممتدة في الفضاء، وقد أقبل عليها قوم غرباء جاؤا من القاهرة فملأوها بضائع وعروضاً، وأحاطوها بالوان من الزينة والبهجة تدعو الناس وتغريهم بها....».

وعجز الفكر التقليدي وأنماط الثقافة التقليدية عن مواجهة هذا الذي حدث، لم تستطع أن تفهم معنى هذه الرأسمالية الناشئة على الطراز الغربي، واكتفوا بأن يستعيذوا بالله من شر هذه الشياطين التي تعمل على تقويض أسس حياتهم جميعاً ومن ثم راحوا يلتمسون العزاء في عالم آخر: «سعدوا إلى شيخهم وتحدثوا إليه في ذلك، فإذا هو يرى مثل ما يرون، ويجد مثل ما يجدون، ويقول مثل ما كانوا يقولون: لا حول ولا قوة إلا بالله العظيم.. حسبنا الله ونعم الوكيل، ثم يحدثهم عن أشراف الساعة وأيام الله، ويعظهم فيبغض إليهم الغنى ويحب إليهم الفقر، ويؤكد لهم أن أكثر أهل الجنة من الفقراء، وأن أكثر أهل النار من الأغنياء...».

ولا يجدي هذا كله شيئاً: استمر تقوض البناء التقليدي، ومن قبله بدأ تكون الطبقة الوسطى الجديدة التي راحت تشق طريقها بسرعة إلى مراكز الصدارة في المجتمع، وهنا يؤكد طه حسين حكمته المفضلة ودرس حياته: إن التعليم هو السلاح الذي يمكن أبناء هذه الطبقة من التقدم وإتمام الصعود الاجتماعي، يتمثل هذا في الاختلاف بين أبناء الأخوين خالد وسليم: أما خالد فقد أتم صغوره لطموحه وإصراره على أن يتيح لأبنائه أرفع مستوى ممكن من التعليم في القاهرة، «وإذا يقنع لهم بالشهادات اليسيرة والمناصب التي تنال بقليل من الجهد وتغل على أصحابها رواتب ضئيلة يراها أهل الإقليم شيئاً عظيماً، وهي في حقيقة الأمر لا تقيم الأود ولا تحمي من الجوع، فضلاً عن أن تتيح لأصحابها ما هم أهل له من الترف وخفض العيش...» أما أخوه سليم فقد كان يقول: إن هذه المدارس لم تنتش لأبناء الفلاحين وأوساط الناس، إنما أنشئت لأبناء الأثراك والنوات من المصريين، فقعد بأبنائه عنها، وأسلمهم إلى الصناع، يتعلمون منهم حرفاً بسيطة يشقون بها في حياتهم من بعد، وهو يقول لأخيه وهو يحاوره: فليكن من كل أسرة فرع واحد ممتاز، ولا يمكن أن يكون كل الناس ممتازين.

أن تقوض آبنية الحياة التقليدية، وتكون الطبقة الوسطى الجديدة ونموها السريع هو الإطار الواسع الذي تدور داخله أحداث «شجرة اليوس»، وهو الذي يحميها من أن تتحول لحكاية خرافية من حكايات الجدات، يلعب الأدوار الرئيسية فيها شيخ الطريق وعفاريت الجن، وما البشر سوى أدوات بين أيديهم، وحين تقدم طه حسين نحو أرض الواقع الاجتماعي ليجهله إطار روايته، اختار لون الواقع الذي عرفه وعاشه ووعاه، وليس مدهشاً أن نعرف عن

جيل الأباء تفاصيل حياتهم اليومية في زواجهم وطلاقهم، وفي جدهم ولهوهم، أكثر مما نعرف عن الأبناء والأحفاد. فإنما هذا الجيل هو الذي عايشه طه حسين وتفتح وعيه عليه، وإنما «هي صورة للحياة في إقليم من أقاليم مصر آخر القرن الماضي وأول هذا القرن»، استخلصها طه حسين لنا من قبضة العدم، وقدمها إلينا بأسلوبه المالكوف وطريقته في القصص، التي كان يضيق فيها أشد الضيق بتعاليم النقاد وقبوحهم في بناء الرواية، فهو يتحدث لقرائه مباشرة في الصفحات الأولى: «وأظنك في حاجة قبل أن يتقدم هذا الحديث إلى أن تعرف شيئاً من أمر هذين الرجلين اللذين كانا يتناجيان ... إلخ»، ويتوجه إليهم بمحاضرة طويلة في فلسفة التاريخ، وانتقاء الحوادث ذات الدلالة حتى يفرغ من روايته: «إن محاولة إحصاء الأيام والليالي عبث، ومحاولة إحصاء ما يقع فيها من الحوادث سخف، فالخير أن نطوى من ذلك ما يجب أن يطوى، وألا نقف من ذلك كله إلا عندما يستحق أن نقف عنده ونفكر فيه... إلخ» ثم هو ينسى في بداية صفحات روايته أنه حدثنا عن الأب (أبي خالد) حتى انتهت حياته، فيبعثه لنا بعد ذلك ويروح يتابع زواجه وطلاقه وكساد تجارته... إلخ.

لا عجب، بعد ذلك إن رأينا في شجرة البؤس ترهلاً في بنائها الفني يبعد بها عن الأحكام، وسيسبق أثنى ما فيها تلك الصفحات التي تصور شيخ الطريق وطقوسه وتصور الحياة اليومية لجيل الأجداد أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن.

* * *

كان طه حسين رائداً عظيماً حاول كل ألوان الكتابة، وحاول الرواية كذلك ولئن كانت أعمال طه حسين الروائية لن تبقى طويلاً، ولم تؤثر في تطوير الرواية العربية تأثيراً كبيراً، فحسبه أنه كان رائداً في هذا المجال أيضاً إلى جانب مجالات أخرى من العمل الأدبي والنقدي.

1989 . 73

حسين مروّة : معنى حياته وموته

«أيها المعلم
.. أيها الصديق
ليس الأوان أوان القطاف
إننا بالكاد ننتهي من تسوية
أرضنا الناعسة..
استعداداً للبذار
وإلى أن يجيء ذلك اليوم
يوم فرحنا الحقيقي
من يدري؟
فقد لا نكون أنا وأنت
داخل المشهد..

شاعر الجنوب اللبناني حسن عيد
الله في تحية لحسين مروّة
1980

* * *

«نحن في هذه الدائرة (التاريخية من زمن الثورة) نموت ونولد: نموت تراباً وجذوراً
للقضية، ونولد قمحاً وخبزاً للقضية. ولكن ما القضية هذه تحديداً؟ هي قضية ذات وجهين:
وجهها الأول هو أن لنا أرضاً لانزال عليها غرباء.. وأن لنا تاريخاً اقتطع من أجسادنا،
ويجتهد الأعداء في اقتطاعه حتى من ذاكرتنا إلى الأبد.. وأن لنا شعباً يستحيل أن يظل في
غربة عن أرضه وفي تشرد عن تاريخه.. ووجهها الآخر هو أن لنا في بلادنا ناساً يُطعمون
ناساً آخرين وهم جائعون، يحرقون كنوز أرضهم من أسر الطبيعة، وهم مستعبدون، يصنعون
أشياء الحياة وأشياء العافية وأشياء المعرفة وهم الماكولون على مائدة الحياة والمسكونون
بهموم المرض وأشباح الجهل والخرافة.. هذه خلاصة القضية.. أو خلاصة الخلاصة..»

حسين مروّة : دراسات نقدية، الطبعة
الثانية، ص 270 - 271

يوم الثلاثاء السابع عشر من فبراير - شباط 1987، نقلت وكالات الأنباء بين ما اعتادت نقله من أنباء القتال في بيروت؛ وأعلن راديو الدروز (صوت الجبل)، أن مسلحين مجهولين اقتحموا منزل الكاتب والمفكر اللبناني حسين مروة (77 سنة) المفكر التقدمي، وأطلقوا عليه نيران المسدسات فأردوه قتيلاً. وقد وقع الهجوم في منطقة «الرملة البيضاء» التي تسيطر عليها مليشيات «أمل».

على هذا النحو الدال انتهت حياة الكاتب والمفكر المناضل. انتهت حياة طويلة أنفق أيامها ولياليها قارئاً وكاتباً، دارساً وباحثاً، منقياً عن الحقيقة في تجلياتها المتعددة، عالماً ومعلماً، مختلفاً حصاداً من العمل الفكري، جديراً بأن ينطق فيه العمر، متخذاً موقفه إلى جانب الإنسان، والتقدم في العمل والفكر جميعاً.

* * *

عاش حسين مروة حياة خصبة مترامية، متكاملة: بدأها (1910) في إحدى قرى جبل عامل، جبل الجنوب اللبناني. الجنوب الذي يلخص تاريخه واحد من أبنائه في كلمات قليلة: «تاريخ افتتات، فجور وتعسف، وتاريخ مقاومة، فمجاهبة وصمود...» ويلخص حاضره في كلمات قليلة كذلك: «إن المواطنين من أبنائه، الغيارى عليه، منخرطون جميعاً في صفين اثنين: صف الشهداء الذين غاصوا في أرضه، فصلبوا عودها، وعززوا صمودها، وصف الشهداء الذين ما انفكوا يواصلون الشهادة، في حومة شروط هي المعاجز، استنقاذاً ليس للتراب الجنوبي فحسب بل للتراب العربي، أو ما تبقى من هذا التراب خارج الأسر وقبضة التدجين⁽¹⁾...». ونشأ في أسرة دينية، وسط مناخ عام يسيطر عليه الاقطاع من الداخل والتفوذ الأجنبي من الخارج، ثم سافر للدراسة في جامعة النجف الأشرف، المركز الأول لثرات الفقه الشيعي في العالم، وبعد سنوات طوال ضاق الشيخ بدروسه، وبالجو العام الذي يحيطه، وكان لبعض الكتابات التي تنشر في الصحف والمجلات العراقية والمصرية آنذاك أثر في زيادة ضيقه بدروسه التي تدور في إطار سلفي وغيبي، صارم وجامد: «ضاق نفس الشيخ بهذا الجو الذي فرض عليه بسبب ظروف لم يكن له يد في خلقها، ولا كان يملك القدرة آنذاك للتغلب عليها ووقع من جراء ذلك في دوامة الصراع داخل ذاته، بين أن يدعز للنظام وتعاليم أهله التي تقول بنظام أزلي للوجود مبنية على أصل ثابت، لا يحول ولا يزول، وهو من بعد، غير قابل للبحث بتأليلته وثبوته، لأن ما رسم فيه قد رسم، رسمته يد قادر قدير لا تستنفذ أحكامه... وألا سعادة ممكنة على الأرض... والناس محكومون للقضاء والقدر في كل ما يعانون من شقاء الحياة وظلم الحاكمين، ولا طريق لهم إلا الاستسلام وعدم الاعتراض على هذا الظلم - وبين

أن يرفض هذا النظام ويجابه، ويخرق جدار التزمّت الذي يحاصره، ويخرج من قيده ويتخطاه⁽²⁾.

وهذا ما فعله حسين مروة حين خرج من النجف إلى بغداد، يشتغل سحاية نهاره بالتدريس في مدارسها، وساعات ليله للقراءة والكتابة للصحف والمجلات، ولم يكن بعيداً فيما يكتبه عما يحدث في عراق الثلاثينيات والأربعينيات من مواجهة تزداد عنفاً وقوة بين قوى الشعب الوطنية والديمقراطية من جانب، والنظام الرجعي الملكي وقادته وأجهزة قمعهم من الجانب الآخر، وثمة دليل على أنه قد شارك - 1948 - عملياً وإعلامياً في أحداث الوثبة الوطنية العراقية التي أسقطت معاهدة «بورتسموث» البريطانية مع حكومة العهد الملكي حينذاك، ويعد أن حدثت الردة وعاد نوري السعيد أبعد حسين مروة إلى لبنان في مايو - أيار 1949.

وإذا كان خروج حسين مروة من النجف إلى بغداد يمثل منعطفاً هاماً في حياته، فلا شك - عند من يعرفون سيرته - في أن رجوعه إلى لبنان بعد غيابه الطويل عنه يمثل انعطافاً أكثر أهمية، ترك آثاره على مجمل حياته وعمله، وحتى لقي مصرعه، فمنذ عاد الرجل انتمى للحزب الشيوعي اللبناني، واتخذ من الفلسفة الماركسية أيديولوجية ومنهجاً. وتوزعت وجوه نشاطه العملي، وشملت مهاماً عديدة، كان من أبرزها إصدار المجلات الداعية لهذا الفكر، والتبشير به، والدفاع عنه، والتصدي لنقاده. وهنا يذكر له المثقفون من كل الأقطار العربية مجلتي «الثقافة الوطنية» ثم «الطريق». عن المجلة يتحدث محمد بكروب: «كانت مجلة «الثقافة الوطنية» قد بدأت بالصدور (ثقافية - أسبوعية) وكنا معاً - حسين مروة وأنا - نتولى مهمة إصدارها.. ويبدو أن «الثقافة الوطنية» قد صدرت في وقتها الضروري (1953)، فسرعان ما صارت - ومنذ أعدادها الأولى - المنبر الأساسي لأصحاب الاتجاه التقدمي الجديد في الأدب والنقد والفكر، في لبنان وسائر البلاد العربية، ففي تلك الفترة أخذت تبرز أسماء أدبية وفكرية طبعت فترة الخمسينيات خصوصاً بطابعها التقدمي الإبداعي الجديد: محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ويوسف إدريس وكثيرين آخرون (في مصر)، بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتي، عبد الملك نوري، بلند الحيدري ثم سعدى يوسف وغيرهم (في العراق) حنا مينه، سعيد حواري، شوقي بغدادى، مواهب وحسيب كيالى وآخرون (في سوريا)، محمد الفيتوري، جيلى عبد الرحمن، محيى الدين فارس، وغيرهم (في السودان) أبو سلمى ومعين بسيسو (من فلسطين) محمد ديب ثم كاتب ياسين (من الجزائر) وشعلات أخرى متفرقة مع العديد من الكتاب اللبنانيين الديمقراطيين والتقدميين، سواء الذين أزرؤا «الثقافة الوطنية»

وحركتها (أمثال: العلامة الشيخ عبد الله العاليلي، ومارون عيود، ومصطفى فروج، والدكتور جورج حنا، ورضوان الشهاب...) أو تجمع الأدباء والكتاب في أسرة الجيل الملهم الدكتور على أسعد، أحمد أبو سعد، أحمد سويد، محمد عيتناني، فؤاد الخشن».

ويحدثنا محمد بكروب أيضاً عن مقالات عبد العظيم أنيس ومحمود العالم التي جمعها بعد ذلك في كتاب «في الثقافة المصرية، 1955، هذا الكتاب الذي أصبح - رغم ما شابه - من العلامات الأساسية لنقد جديد، يصدر عن مفهومات مخالفة، ويصل لنتائج وأحكام مخالفة لما هو سائد كذلك، وتولى حسين مروة تقديم الكتاب، ومما جاء في تقديمه: «إن واضعي هذه الدراسات إنما وضعها وهما يخوضان معركة فكرية هي معركتنا نحن الآن في لبنان، ومعركة إخواننا الكتاب الواقعيين هناك في سوريا والأردن والعراق والسودان والجزيرة وحتى بلدان المغرب العربي في الجانب البعيد، نعني بها هذه المعركة الأزلية الأبدية بين كل جديد وكل قديم، بين ثقافة تنعكس فيها آراء وأفكار ومفاهيم وقيم تسند مصالح فئة من المجتمع، يكاد يتلاشى دورها التاريخي، ويتقضى، وبين ثقافة تنعكس فيها آراء وأفكار ومفاهيم وقيم تريد أن تدل على مكان فئة تد في المجتمع جديداً - كي تتقل هذا المجتمع إلى دور تاريخي جديد، ثم لكي ترفع هذا المجتمع إلى منزلة أرحب وقضاء أوسع وإنسانية أسمى وحياة أجمل وأفضل⁽³⁾».

تلك - بإيجاز وبساطة - المعركة التي خاضها حسين مروة لأكثر من خمسين سنة متتالية، لم يهن فيها يوماً ولم يلق السلاح: معركة الوقوف إلى جانب الجديد، من أجل رفع المجتمع إلى منزلة أرحب، وإنسانية أسمى، وحياة أجمل وأفضل.

وقد خاض حسين مروة معركته الفكرية على جبهتين: محاولة تأسيس منهج «واقعي» في النقد الأدبي من ناحية، ثم محاولة النظر إلى الفلسفة العربية - الإسلامية في ضوء منهج «مادي» من الناحية الأخرى.

على الجبهة الأولى قدم أهم أفكاره في كتابه الكبير «دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، بيروت 1965»، أما على الجبهة الثانية فقد قام بإنجاز ضخم يعد - بكل المقاييس - عملاً رائداً في اتجاه إعادة دراسة الفلسفة العربية - الإسلامية، بدءاً من حركة الفكر العربي قبل ظهور الإسلام، حتى فلسفة ابن سينا في أوائل القرن الرابع الهجري، الحادي عشر الميلادي، وذلك في كتابه «النزعات المادية في الفلسفة العربية - الإسلامية، بيروت 1978، 1979»، وهو عمل يصنفه محمود أمين العالم بأنه «ملحمة فكرية تاريخية في حياة الفكر

العربي الحديث» ويقول عنه: «إن هذه الدراسة تمثل تلاقياً خلاقاً نقدياً واعياً بين أرقى ما بلغه استيعابنا العربي لمناهج البحث الحديث، مع زيادة ما بلغه تراثنا الفكري العربي - الإسلامي في العصر الوسيط، لذلك فهي لا تمثل مجرد انعكاف على دراسة ماضٍ تراثي، بقدر ما تمثل امتداداً خلاقاً لهذا الماضى التراثي في حاضرننا، عبر التناول الخلاق لهذا الماضى... لهذا فهي إضافة للماضى وتعميق للحاضر واستشراف للمستقبل في الوعي العربي المعاصر⁽⁴⁾».

على أن لحسين مروة كتاباً - صدرت طبعته الأولى في 1984 - يمثل حلقة اتصال بين هاتين الجبهتين، أعنى «عناوين جديدة لوجوه قديمة في تراثنا الأدبي والفكري»، وهو يضم مجموعة من المقالات التي نشرت في «الثقافة الوطنية» عند صدورهما أوائل الخمسينيات، ويقدم فيها رؤيته لعدد من الشعراء والكتاب العرب، يبدأهم بطرفة وعنترة وزهير، لينتهي إلى عمر فاخوري ومأرون عبود والمازني، وفيما بين الجاهليين والمعاصرين يقف عند ابن المقفع ويشار وأبي نواس وأبي العتاهية وابن الرومي والمعرى، إلى جانب أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وآخرين.

وهو يحدثنا في تقديمه لهذه العناوين عن مسيرته مع التراث وكيف تطورت، وكيف أنه اتخذ - منذ البداية - طريقاً شاقاً وغير ممهّد في النظر إليه، ذلك أن الطرق الممهدة آنذاك كانت تغلب عليها سمة واحدة هي الانغلاق التام بين التراث من جانب، وبين مجريات التاريخ من الجانب الآخر.. «لكن هذا التراث نبت ونما وتطور من دون أرض.. ودون ناس من الأحياء يتعاطون معه أسباب التشوّه والنماء والتطور، ويتبادلون معه الفعل ورد الفعل.. بمعنى أن هذه الدراسات تنظر إلى التراث كنصوص قائمة بذاتها، ثابتة، ساكنة، مفروغة من دلالاتها وأبعادها وعلاقاتها التي كانت منها حياة التراث، أعنى الدلالات والأبعاد، والعلاقات التي تصل هذه النصوص بحركة التاريخ العربي - الإسلامي، وتاريخ الحضارات البشرية بعامّة» ثم هو يقسم تلك العلاقة بالتراث أقساماً ثلاثة، تأتي مرحلة «العناوين» في أولها وفيها يلتقط شخصيته من التراث أو التاريخ وينظر إليها «من زاوية حادة، تستثير الأسئلة لخروجها عن المكثف والمعتاد في النظر...»، ثم يجعل لها عنواناً كاشفاً عن مجمل السمات التي رآها في تلك الشخصية.

إنما على هذا النحو ترى أن طرفة بن العبد «شاعر ظلّمه أهله فأنصفه الشعر» وعنترة «كافح العبودية في نفسه وفي التاريخ»، وزهيراً «أول شاعر عربي نصر قضية السلم في الجاهلية» وابن المقفع الذي جعل الأدب مخزناً في عيون الملوك، و«أبا نواس» خذل قضية الجماهير فأنصرفت عنه الجماهير، والجاحظ «منشئ الأدب التجريبي الكادح»، وابن الرومي «كرهه الملوك لأنه حقد على الحرمان» والمعرى «باني مدرسة الشعر السياسي الواقعي الثوري».. وهكذا حتى نبليغ المازني الذي يراه «كاتباً شعبياً واقعياً أقسده الفقر»!

ولئن بدأ أن في هذه «العناوين» قدراً من المباشرة، وميلاً إلى تغليب جانب النظر السياسي على النظر الجمالي والأدبي، وولعاً بترديد كلمات بأعيانها: «قضية الجماهير» «والأدب التجريبي الكادح» و«الشعر السياسي الواقعي الثوري» وما إليها، فقد نذكر أن هذه المقالات كتبت في 1953 أولاً حين كان الفكر السياسي اليساري - على وجه الإجمال - لا يزال في قيود المقولات «الستالينية» بصرامتها وتبسيطها للظواهر، وأنها كتبت لتتشر في مجلة أسبوعية، ثانياً، وأن كاتبها كان يقصد - قصداً واضحاً - إلى إحداث الصدمة عند قارئيه، أو ما يقول عنه إنه النظر من «زوايا منحنية حادة - تستثير الأسئلة وتبهر...» ثالثاً.

لكن الشيء الذي لا شك فيه أن «العناوين» كانت تمثل تقدماً في استخدام مناهج لم تكن مألوفة آنذاك في النقد الأدبي، ولعل المقارنة السريعة بين ما قدمه حسين مروة في هذه «العناوين» وما قدمه طه حسين - قبل ثلاثين عاماً بالضبط من ذلك التاريخ - حول «الوجوه» ذاتها، أن تكشف لنا قيم مختلف نقد مروة وكيف تمثل هذا الاختلاف، ولتأخذ مثلاً لما كتبه كل منهما عن بشار بن برد: كتب طه حسين مقالتيْن في «حديث الأربعة»⁽⁵⁾، وكتب مروة مقالتيْن في هذه «العناوين»⁽⁶⁾؛ ومن الواضح أن طه حسين قد أبغض هذا الشاعر بغضاً شديداً، وأنه لم يحاول إخفاء هذا البغض، بل حاول أن ينقله إلى قارئيه، وأن يقتنعهم بمشاركته فيه: «غير أنني أخشى أن أتهم بالإسراف في بغض بشار وتشويه شخصيته... فلا اجتهد أن أحملك على أن تشاركني في هذا الرأي الذي أراه، وعلى أن تحس معي أن بشاراً كان بغيضاً، حتى حين كان يتندر، ويريد أن يضحك...» وأسباب هذا البغض عند طه حسين أن بشاراً كان أعمى، لم يستطع احتمال أفته التي ابتلى بها، فسخط على الحياة والأحياء - وكان هذا «مصدراً لما تجده في الرجل من سوء الخلق وشدة البغض للناس والموجدة عليهم وإضممار الشر لهم والإسراف في السخرية منهم، وماذا تقول في رجل لم يخلص لإنسان، وما نحسب أن إنساناً أخلص له، وإنما كان سيء الظن بالناس جميعاً، منطلق اللسان في الناس جميعاً، يمدح ثم لا يلبث أن يهجو، وربما مدح وهو يضمم الهجاء بل لعله لم يمدح إلا وهو يزدري ممدوحه، وكان مخلصاً إذا هجا؛ لأنه كان يزدري الناس، ويسرف في بغضهم... إلخ».

ويصدق طه حسين - هو المتشكك دائماً - ما ذكره القدماء عن إلحاد بشار وزندقته، ولا يقف ليناقدش هذا الاتهام، لكنه يثبته ويروح يتلمس له الشواهد: «كانت زندقته بشار علمية إن صح هذا التعبير، أو قل: كان لزندقته وجهان: أحدهما علمي نظري، فيه ذكر لمذهبه ودفع عنه، وحوار دونه، والآخر عملي أدبي، يشارك فيه حماداً، ومطيعاً وغيرهما من المجان...» هو زنديق إذن عند طه حسين، ثم هو شعوبي أيضاً: «وكان فارسياً في أهوائه وميوله السياسية، فلم

يكن يحب العرب ولا يرتاح إليهم، وإنما كان يحتملهم احتمالا، وكان ينكر الولاء، ويحث الموالي على أن ينكروه وكان يرى أن الفرس ليسوا أقل كرامة ولا شرقاً ولا حرية من العرب...». وجملة القول في بشار - عند طه حسين - إذن أنه «كان شاعراً غزير المادة جداً، ولكن الجيد في هذه المادة لم يكن صادقاً في شعره ولا مخلصاً، وإنما كان يتكلف المعاني في أكثر الأوقات، وكان يتكلف الألفاظ والأوصاف أيضاً، ولم يكن محبباً ولا جذاباً، ولا لبناً رقيق الطبع والحاشية، وإنما كان قوياً جباراً، ميقضاً إلى الناس، ميقضاً لهم، وإذا أردت أن تعرف الفن الذي برع فيه بشار حقاً فهو فن الهجاء..» (..). فقد كان فاسقاً، بل كان زنديقاً، ولم ينفعه تستره ولا تكتمه، ولكن الزندقة لم تقتله، بل اتخذت وسيلة إلى قتله.. الهجاء وحده هو الذي قتل هذا الشاعر..».

ولعل هذا الذي كتبه طه حسين كان بين ما يعنيه حسين مروءة بقوله: أن بشاراً كان - وما يزال - مظلوماً، وأنه «قد أن للباحثين المتحررين أن ينصفوا هذا الشاعر المظلوم.. وأن يردوا كل ما أنكره عليه الناس في زمانه، وفي كل زمان بعده، إلى أسبابه الصحيحة ومصادره الوثيقة..».

وعنده - أي حسين مروءة - أن حياة بشار كانت مأساة فاجعة تراكت أسبابها: أولها أنه ولد عبداً قنباً، أي خالص العبودية، ولم يشفع لعبوديته أنها بدأت بجده الذي وقع في الأسر، ثم تتراكم فصول المأساة، فإذا بشار يولد أعمى، ثم إذ به يصاب بالجدرى فيزداد وجهه بشاعة، حتى يقول فيه صاحب «الأغاني»: أنه كان أقبح الناس عموماً وأقظعهم منظراً... زد على هذا كله أنه نشأ في ظل فقر مدقع، فقد كان أبوه عاملاً كادحاً، كان «طياناً» بالإضافة لكونه عبداً مملوكاً.. هذه إذن بداية المأساة: إنسان يولد عبداً قنباً، أعمى، قبيح المنظر، ضيق العيش، فقيراً، أعجمي الأصل في جماعة ما تزال عصبية النسب والدم وعصبية القوم والقبيلة تحمّلان ناساً منهم على احتقار الأعاجم الأحرار.. فكيف بالأعاجم الأقبان.. لهذا كله تقتحت شاعرية بشار على هجو الناس وإيذائهم، ثم يتساءل مروءة: أي الناس كان يهجو بشار؟ أكان يهجو أحداً من جيرانه وأترابه؟ أكان يؤذي بشعره أحداً من العاملين الكادحين؟ أكان يذهب إلى حلقات العلم في مساجد البصرة يهجو أساتذة العلم وفقهاء الدين والطلبة؟ والجواب: «كلا. ما كان يهجو أحداً من هؤلاء، وإنما كان ينال بلسانه وشعره «وجهاء» القوم والمترفين منهم، ممن كان يراهم ينعمون بأطياب الحياة وهو محروم».

ثم هو يدفع عن بشار التهمتين المتواترتين: أنه كان صاحب غزل إباحي، وأنه كان زنديقاً ملحداً، عن الأولى ينقل لنا رأياً مؤداه أنه لم يزد عما قاله جميل وكثير وقيس بن ذريح

وسواهم، ومن ثم فإن «مسألة الإباحية والإفحاش في غزل بشار ليست أكثر من أن شعره جميل عذب يؤثر في النفس تأثيراً حلواً، وهذا الأمر يتوجه إلى كل فن جميل، إلى كل لون من ألوان الفن الغزلي إذا جمع عناصره الفنية الصحيحة، فالاعتراض واللوم إذن يقومان على جمال الفن، لا على الإباحية والإفحاش...». ومن الناحية الأخرى يثبت مروءة «أنه ليس في شعر بشار ما يدل على زندقة أو إلحاد بل لو استقصينا شعره لوجدنا فيه من دلائل الاعتراف بالله ما يكفي لنفي كل ما اتهم به من إلحاد...» ويسوق بعض شعره، ومن بينه تلك القصيدة التي كررها طه حسين في مقالتيه، ليؤكد بعدها زندقته وإلحاده (!) ومن أبياتها :

وما خاب بين الله والناس عامل له في التقى أو في المحامد سوق
ولا ضاق فضل الله عن متعفف ولكن أخلاق الرجسالة تضيق

والحقيقة في أمر بشار - كما يراها حسين مروءة - هي أن الظلم الاجتماعي قد أفسد عليه شاعريته، وصرف عبقريته إلى غير وجهة الخير والبناء والنقد الاجتماعي الإيجابي، فإذا هو مشغول بالهجاء أكثر الأحيان، وبالمديح أقل الأحيان، «أما غزله فتشهد أنه من الفن الجميل الرائع السائغ الحلو، عدا قليلاً مما قال في مجالس الإخوان والندمان..» (...) وإنا لنأسف أن يزداد ظلم الحاكمين حتى يقتلوا شاعراً عبقرياً مثل بشار بتهمة مصطنعة، سترأ لما وراء هذه المأساة الفاجعة من هوى فاضح، وهم لو شأوا أن يقيموا حدود الشريعة لوجدوا في كل ما تقع عليه العين في قصورهم مستحقاً لإقامة الحدود، ولوجدوا في كل من يولونه أمور الناس مستحقاً للعقوبة على إيقاع الظلم بالناس.

ولعل أهم ما تبديه المقارنة بين الناقدين أن الواقع الاجتماعي يكاد يغيب تماماً عند الأول، بينما يكاد يصبح وحده المسئول عن المأساة الفاجعة عند الثاني. بعبارة أخرى إننا لا نكاد نجد عند طه حسين مجتمعاً يعيش فيه بشار ويتفاعل مع أحداثه ويستجيب لضغوطه استجابات محددة، لكن البداية والنهاية داخل بشار نفسه: في عاهات جسده وانحرافات خلقه، حتى لنكاد نحسب أن بشاراً قد ولد بأفات الجسد والعقل والنفس جميعاً، هذا من ناحية، ومن الناحية الأخرى يبدو أن بغض طه حسين لبشار - وهو بغض يرجع لأسباب سيكولوجية خالصة - قد مال به لأن يصدق الاتهامين اللذين وجهها للشاعر، وأن يحاول التدليل على صحتهما، كأنه يراه مستحقاً لما لقي من عقاب! حسين مروءة يرى بشاراً في ضوء آخر: يراه في ضوء واقع اجتماعي - يطبق محدد، إنه لا يهمل العوامل النفسية الداخلية، لكنه يضعها في سياق أشمل، هو سياق الواقع الاجتماعي - الحضاري الذي يحيط به ويتفاعل معه، ويرى - بوجه خاص - أن «ظلم الحاكمين» هو الذي أدى لنهايتها الفاجعة: أن يأمر

الخليفة بضربه حتى الموت، وفي ضوء هذه الرؤية يمحس الروايات القديمة: فيقبل ما يتسق معها وينفض ماعداها .

* * *

ذلك المنهج في النظر النقدي هو الذي سيعمل الكاتب على تطويره، ويقدم أهم أعماله في النقد الأدبي «دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي» تدليلاً عليه:

ويضم الكتاب دراسات عن عدد من المبدعين والمفكرين العرب: مارون عبود وتوفيق الحكيم وميخائيل نعيمة ولويس عوض وعباس العقاد ومحمد التويهي (في دراستيهما عن أبي نواس)، إلى جانب أدونيس وخليل حاوي وبلند الجبدي وآخرين.

ولعل في الوقوف عند دراستيه عن توفيق الحكيم ولويس عوض - والثانية منهما بوجه خاص - أن يضع أدينا على ملامح منهجه النقدي، ومعنى «الواقعية» في هذا المنهج.

إنه يناقش مسرحية الحكيم «الطعام لكل فم، 1963» فيلفت النظر إلى أن الحكيم قد صاغ مسرحيته تلك حسب شروط ذلك التيار الذي كان جديداً آنذاك: اللامعقول، أما مضمون المسرحية أو محتواها أو الفكرة التي تقوم عليها «فلم يخرج بها توفيق الحكيم عن الواقع الإنساني «المعقول»، على حين أن فن «اللامعقول» كما يريد مبتدعه، وكما يتمثل في أعمالهم الفنية يذهب بعيداً في «لا معقوليته» حتى يخرج كلياً عن «معقول» الشكل والمضمون معاً...».

ثم يعرض أحداث المسرحية لتوضيح أفكارها، ومن هنا يتركز الحوار حول قضيتين أساسيتين: الأولى وهي التي يقوم عليها موضوع المسرحية وتتضمن تلك الأوراق التي رأينا الشاب غارقاً في قراءتها، إنه مشروع يعده الشاب مع زميل له، ويصفه بأنه سيحدث عند تحقيقه أعظم انقلاب في تاريخ البشر هو «الطعام لكل فم» والفكرة فيه «إن تحطيم الذرة عمل لا قيمة له عند الناس إذ لم يؤد إلى تحطيم الجوع...».

المشروع إذن هو تصميم علمي لمحاولة إلغاء الجوع في المجموعة البشرية. القضية الثانية هي قضية العدالة بالنسبة لجريمة الأم، جريمة قتل زوجها والد الشاب والفتاة، فإن لكل منهما موقفاً يخالف موقف الآخر بهذا الشأن، ولكل منهما فهم لمعنى العدالة يناقض فهم الآخر كذلك. وهو يرى في المسرحية - على هذا النحو - جوانب جديرة بالتقدير: أن يفهم الحكيم قضية الجوع في العالم بهذا العمق العلمي النفاذ، إذ يقول على لسان الشاب «طارق»: «عندما تلغى الجوع سنلغى في الوقت نفسه استثمار الإنسان للإنسان...»، وأن يفهم قضية الحرية أيضاً هذا الفهم العلمي العميق والنفاذ حين يقول على لسان «حمدي»: «مع أن إلغاء الجوع هو إلغاء العبودية على الأرض، عبودية الأفراد، وعبودية الشعوب.. الطعام هو الحرية...».

غير أن هذه الجوانب الإيجابية لا تحول بينه وبين أن يلاحظ «أمرًا خطير الشأن في وضع قضية إلغاء الجوع من العالم، على النحو الذي جاء في تفكير الحكيم هنا..» (أنه) عالج هذه القضية بذهنية تجريدية منفصلة عن الزمان وعن تطور العصر، فهو يتجاهل إطلاقاً أن السمة البارزة والحاسمة لعصرنا كونه محشود الاهتمام كلياً بالانضال بين أيديولوجيتين ومعسكرين، وهو نضال يدور بمحتواه كله على قضية الجوع ذاتها: فهنا أيديولوجية ومعسكر يناضلان علمياً وتطبيقياً لإلغاء الجوع في العالم، أي إلغاء استثمار الإنسان للإنسان.. وهناك أيديولوجية أخرى ومعسكر آخر هما اللذان ينطبق عليهما قول الحكيم أيضاً، نعتي يهما الأيدلوجية والمعسكر اللذين ينضوى تحت لوائهما الرأسماليون الاحتكاريون المستغلون.. «من لهم مصلحة في السيطرة على الناس والشعوب...» ومن «الجوع هو سلاحهم في السيطرة الاقتصادية. وهم يفضلون بذل الجهد والمال في تدعيم أسلحة الدمار التي تزيد في انتشار الجوع...».

هذا هو جوهر ما يوجهه حسين مروة من نقد للحكيم ومسرحيته.

أما مناقشته للويس عوض وكتابه «الاشتراكية، أو الأدب الاشتراكي» 1964 فقلعها أن تكون أهم مناقشات الكتاب وأكثرها وضوحاً ومباشرة في الكشف عن منهجه في النقد ومعنى الواقعية أو المنهج الواقعي عنده. يبدأ لويس عوض كتابه بأن يعرض للمدارس الأدبية المعاصرة بالتفصيل والنقد، ويخصص لهذا الغرض سبعة فصول، بادئاً بالمدارس التي تدخل في إطار «الفكر المثالي» كمدرسة «الفن للفن» والمدرسة التأثرية، والمدرسة الإنسانية التي وضع أسسها الناقد الأمريكي إيرفنج باييت والفيلسوف الأمريكي بول مور، ومدرسة «الكلكة الجديدة»، التي تنسب للشاعر الإنجليزي ت. س. إليوت، ثم المدرسة السورالية التي تزعمها الشاعر أندريه بريتون. بعدها ينتقل إلى «المدارس المادية» فيرى أن أهمها ما يسميه «مدرسة الاشتراكية الثورية» ومدرسة «الواقعية الاشتراكية» ومدرسة «الأدب الهادف» ثم مدرسة «الحمية الاقتصادية أو الجبر التاريخي».

وأول ما يعرض له حسين مروة هو أن لويس عوض «يحاول أن يجعل من هذه المدارس المادية جميعاً وحدة متداخلة، يزعم أنها كلها تابعة من ينبوع واحد هو «الاشتراكية الماركسية» في حين أن بين هذه المدارس من الفوارق، من حيث أساسها المادي، ما يبعد بعضها عن بعض أولاً، وما يبعد أكثرها عن ذلك ينبوع نفسه ثانياً...»، ولكن هذه التسوية – عند لويس عوض – مقدمة ضرورية لرفض هذه المدارس جميعاً، وبعد أن يرفضها يسعى لأن يقيم لنفسه «مفهومًا خاصاً» يريد أن يجعل منه ينبوعاً صالحاً لمذهبه الأدبي، وأول قضية يثيرها عند تحديده لمفهومه هذا هي أنه يفضل القول بالأدب للحياة بدل الأدب للمجتمع: «لأن الحياة شيء

أعم من المجتمع وشامل له، فالحياة تشمل المجتمع والفرد، وليس من الخير أن نطرح الفرد من حسابنا في أية فلسفة اجتماعية نقيمها بالفكر أو الفعل، وإنما الخير كل الخير أن نعتز بالفرد ونضعه في مكانه الطبيعي من إطار المجتمع العظيم... ويرى مروءة أن هذه تفرقة لا تقوم على أساس علمي، ولكنه لا يجعلها - في ذاتها - نقطة خلاف... بالرغم من تسليمنا معه أن الحياة شيء أعم من المجتمع وشامل له، لا نسلم معه بأن القول «بالأدب للمجتمع» يتضمن طرح الفرد من حسابنا، لأن التفكير بالمجتمع على نحو تجريدي ينتفى مع حساب الفرد إنما يرجع إلى طريقة في التفكير المثالي.. غير أن هذه التفرقة - عند لويس عوض - هي بدورها مقدمة ضرورية كي يصل إلى استخلاص مقومات «الأدب الاشتراكي الجديد» حسب طريقة فهمه للاشتراكية ذاتها، وهو يوضح ما يقصده بمضمون الأدب الاشتراكي في معرض تحديده لمصادر الخطر التي يراها على هذا الأدب، ويرأها تتمثل في خطرين : خطر عبادة الفرد، وخطر عبادة المجتمع - الخطر الأول يتمثل في مدرسة «الأدب للأدب والفن للفن والعلم للعلم» أما الثاني فيراه في كافة المدارس المادية المثالية «التي تشتت فتجعل من الأدب والفن والعلم مجرد أدوات لخدمة الحياة المادية وحدها، أو تشتت فتجعل من الأدب والفن والعلم مجرد أدوات لخدمة الحياة الروحية وحدها.. ووجه الخطر في هذه المدارس أنها تبسط الحياة أكثر مما ينبغي، وتقسم الوحدة الأصلية القائمة بين الروح والمادة، بين المثال والوجود، بين الشكل والمضمون، بين صورة الحياة ومحتواها...».

يكتب حسين مروءة متنبهاً فهمه للواقعية ونظرتها إلى الإنسان: «مرة ثانية نرى المؤلف يساوي المدارس المادية المثالية، ويساوي كلاً من هذه المدارس بسائر المدارس المادية ثانياً، وهذا ما نخالفه به، كما أشرنا من قبل، لاعتقادنا بأن مدرسة الواقعية الاشتراكية تعارض - بطبيعة مفهوماتها الحقيقي - عبادة الفرد وعبادة المجتمع معاً، بقدر ما تعارض جعل الأدب والفن والعلم مجرد أدوات لخدمة الحياة المادية وحدها... في حين أن الواقعية - في الحقيقة - تريد من الأدب والفن والعلم أن يكون كل منها في خدمة الإنسان، أي في خدمة طاقاته المادية والروحية جميعاً، وأن يكون كل منها كذلك حافزاً حركياً وحيوياً يحفز هذه الطاقة المادية والروحية معاً في الإنسان لإبداع أقصى ما يمكنها إبداعه من جمالات وخيرات، ولرؤية أعمق ما يمكنها رؤيته من كنوز الخير والجمال في الحياة والكون، كل ذلك من أجل أنبل مطامع الفرد والجماعة كليهما، أي من أجل أن يستمتع الإنسان بفرح العافية والحرية، بفرح الوجود الأنبل والأكمل، أي من أجل أن يستمتع الإنسان بمتع الرخاء الروحي والمادى الحقيقيين الخالصين من شوائب القلق والخوف والضيايع والعبودية».

ويعود حسين مروة قضيف ملامح أخرى لهذه الواقعية التي يدعو إليها، ويتبناها كمنهج للدراسة النقدية، في سياق مناقشته لدعوى لويس عوض التي أطلقها حول «الإحياء الرومانسي» الذي رأها متمثلاً في ظواهر حددها وهي مجموعة أوراق قديمة نشرها يوسف الشاروني بعنوان «المساء الأخير» والترجمات التي قدمها ثروت عكاشة لبعض أعمال جبران، إلى جانب بعض أعمال نشرها حسين عفيف، والمسرحيات الرمزية التي كتبها بشر فارس. وليس يعنينا هنا مناقشة تلك الأعمال ذاتها، قدر ما يعنينا الوقوف عند إضافات حسين مروة لمنهج النقد، وهو يناقش دعوى لويس عوض تلك بانحسار المد الواقعي أو الموجة الواقعية أمام تلك المبادرات الرومانسية. يرى حسين مروة أن ما عرف «بالواقعية الجديدة» في الخمسينيات وأوائل الستينيات في العالم العربي - ومصر في قلبه - هي هدف هجوم لويس عوض، وهو - من ثم - ينصرف على الفور للدفاع عن هذه الواقعية، وإكسابها أساسها الفلسفي والجمالي، هذه الواقعية إذن «مرتبطة بحياتنا العربية ومجتمعنا العربي ارتباطاً وثيقاً، أي بتطور حركتها الكفاحية في سبيل التحرر الوطني والفكري والاجتماعي، أو في سبيل الانبعاث الجديد في مجتمعنا على صعيد الحركة الكلية لقوانين التطور الاجتماعي الإنساني المعاصر...».

والأساس الاجتماعي الذي تقوم عليه هذه الواقعية الجديدة هو - في الوقت ذاته - أساسها الفني. كيف ذلك؟ يجيب حسين مروة: «إن الأديب الخالق الذي يأخذ بهذا الأساس، ويبني عليه عمله الفني، إنما ينظر أثناء عملية الخلق إلى الحقيقة الموضوعية، سواء كانت في صورة كائن إنساني أم طبيعي، نظرة تستمد عناصر إشعاعها من طاقته الشخصية في رؤية هذه الحقيقة وهي في حركتها ضمن حركة التاريخ أو المجتمع متصلة بها ومتفاعلة معها.. ينظر إليها في هذه الحالة لا ليصفها وصفاً خارجياً كما هي بتفاصيلها وجزئياتها، لأن مثل هذا العمل يدخل في باب المدرسة الطبيعية أو تغلب عليه السمة الميكانيكية، ويخرج حتماً عن كونه عملاً فنياً ينبع من ذلك الأساس الحي للواقعية التي نقول بها، بل ينظر إلى الحقيقة الموضوعية، ويشحن طاقته لرؤيتها في حركتها الحية المتطورة تلك، وليكتشف جوهر هذه الحركة، وليتعرف اتجاهها ومرمى تطورها، وليستوعب أبعاد طاقاتها وهي تتمخض بالانتباكات المرتقبة وراء الظواهر، وليحدد موقفه الإنساني تجاهها».

عملية على هذا النحو من التعقيد لا يمكن أن يكون الوعي الكامل وحده هو البوصلة التي تقودها وتتحكم في مسارها، بل هناك دور لعنصر آخر يسميه الكاتب عنصر «التلقائية» ويعني به «ذلك العنصر الوجداني الذي يعمل عمله أثناء الخلق الفني، يوحى من الانفعال الذاتي لدى

الخالق حين يمارس النظر إلى الحقيقة الموضوعية، سواء كانت هذه الحقيقة حادثاً أم كائناً.. أى بأن يتحول الحادث أو الكائن إلى حركة قائمة في إحساس الأديب ووجدانه، ثم يتطور في عملية انصهار وتوتر حتى يولد ولادة جديدة هي التي تحمل - بعد - اسم العمل الفني.. ولكن هذا العمل الوليد، وإن اتخذ صورة حقيقية تبدو كأنها جديدة، يظل يحمل خصائص تلك الحقيقة الموضوعية التي انبثقت منها بالأساس، ويظل يحمل كذلك سمات الواقع الاجتماعي أو الاقتصادي أو الثقافي الذي نشأ في مناخه ذلك التواجد بين الأديب الخالق والحقيقة الموضوعية».

مرة أخيرة، وقبل أن ينصرف حسين مروة إلى اختبار دعوى لويس عوض تلك في التطبيق يعود لتقديم «إيضاح إجمالي» لمفهوم هذه الواقعية: «فهى ترتكز إلى مفهوم شامل عن العالم الموضوعي، هذا المفهوم يرينا الطبيعة والمجتمع في حركة دائمة ذات محتوى تطوري ثوري تتصارع في داخله، باستمرار، قوى متضادة على نحو خلاق، أى على نحو لا ينفك يتمخض بولادة قوى جديدة من صلب قوى قديمة، وهذه الولادة هي سمة التطور والتحول الدائمين من الأدنى إلى الأعلى.

والعمل الأدبي، وفقاً لهذا المفهوم، هو طريقة في الخلق لا تنحصر في رؤية الحقيقة الموضوعية في تطورها الثوري فحسب، بل هناك أيضاً الموقف حيال الحقيقة هذه، نعى به نوع الانفعال والتعاطف معها، ونوع القوى المتصارعة التي يتفاعل بها الأديب ويتعاطف معها حين هو يعرض الحقيقة ويصفها: هل هي القوى التي تولد فيها وتنمو وتحمل بذور الحياة والنمو والمستقبل، أم هي القوى المنسببة بالحياة وهي في حالة الاحتضار وطريق الفناء».

ذلك يعني أن «الواقعية الجديدة» تتطلب من الكاتب، حين يصف الواقع، أن يتعمق وجود هذا الواقع وحركته في تطوره الثوري، متخللاً معه بوجدانه وعاطفته ووعيه معاً، مستلهماً - في أن واحد - معرفته بقوانين الحياة وموهبته وتجاربه الشخصية، مستخدماً حسه الانتقادي، ومستخلصاً - بالنهاية - دور القوى التي تشق طريق الخلاص للمجتمع، وتحمل عبء تطويره وتحويله للأفضل».

تلك أكثر كلمات حسين مروة وضوحاً في تحديد منهجه النقدي: الواقعية الاشتراكية أو الواقعية الجديدة، فالتعبيران يترادفان عنده دائماً، كيف نراه اليوم بعد أكثر من عشرين سنة مثقلة ؟ إن حسين مروة هو الذي كان يؤكد أنه «ليس هناك فن يتخطى تاريخيته»، ومثل هذا القول ينسحب - بالضرورة - على العمل النقدي، بمعنى أن «دراسات النقدية» إنما هي دلالة على نشاط فكري في زمن بعينه، أو في مرحلة بعينها وهو - من ثم - جزء من «تاريخ» تلك الفترة

أو المرحلة. غير أن ما يحمي نقد حسين مروة من أن يقتصر على تلك القيمة «التاريخية» وحدها، وأن يبقى صالحاً من حيث هو عمل نقدي في الحاضر – عاملان يجب أن نضعهما في الاعتبار : العامل الأول أن العالم العربي لا يزال يعيش تلك المرحلة التي توجه إليها نقد حسين مروة، رغم التغيرات والتحولات والانعكاسات المتلاحقة التي أصابت قضية «الثورة» داخل هذا العالم وخارجه معاً. بعبارة أخرى إن هذه التغيرات كلها لم تبلغ بنا – بعد – نقطة التحول لمرحلة جديدة، تقتضي مراجعة جديدة لقوى الثورة، وقوى الثورة المضادة في هذا العالم، فلا تزال العناصر الأساسية في هذا الصراع تشغل ذات مواقعها على جانبي الخندق. غير أننا نستطيع أن تغامر بالقول إن حسين مروة لو كان قد كتب هذه الدراسات بعد تلك التغيرات فربما كان قد تخطى – أول ما تخطى – عن تلك اللهجة اللينة، المجاملة، الحبيبة، التي كان يستخدمها دائماً في مناقشة من يختلف معهم. حتى لو كانت شقة الخلاف من النقيض للنقيض، وحتى لو كانت وراء دعاوى مخالفيه مأرب أخرى لا تخفى. وأسوق هنا مثلاً يذكره الدكتور إحسان عباس تعليقاً على مناقشة حسين مروة لدعوى لويس عوض سالف الذكر: فهو «حين يضيق ذرعاً بتحليلات الدكتور عوض لتفتيت المفهومات، وتبشيره بظهور تيار رومانسي في الأدب العربي بعد انحسار الواقعية الجديدة (في الستينيات) حين يفعل ذلك نجده يلجأ إلى مثل قوله: «إنني أعلم أن الدكتور عوض أعمق فكراً وأخصب ذوقاً وأرهف حساً فنياً من أن.. إلخ» مثل هذا اللطف يقبل أن يستدرج إلى مناقشة أمور تبدو أحياناً بديهية حتى لنجد الدكتور مروة في سبيل مقارنة مناظره يستعمل تعبيرات، مثل: «إبداع رومانسي» و«إلهام رومانسي» ليقول: إن الفصل الحاد بين الواقعية والرومانسية أمر خاطئ، وهو يعلم – تمام العلم – أن هناك «إبداعاً» و«إلهاماً» فحسب، وأن صفة «الرومانسية» هنا مجتلية، ولو اكتفى مروة بقوله: «من العسير في الفن أن تضع إصبعك على جانب منه وتقول هذا واقعي.. ثم تضعها على جانب آخر وتقول هذا رومانسي» لما كان بحاجة إلى الدخول في متاهات البرهان على أن الواقعية لم تنحسر وأن الرومانسية لم تتسلم زمام الموقف بعدها، ولعرف أن الدكتور عوض كان يورى بهذا التصور عن حقيقة فرحته هو بانفصام الوحدة بين مصر وسوريا يومئذ، ويشر أيضاً بإخفاق الاشتراكية الناصرية بعد ذلك الانفصام^(*).

وأقول «متاهات البرهان» وأنا أعني ذلك تماماً؛ لأنه اكتفى بأمثلة مفردة ليثبت واقعية كُتاب

(*) وقد أضيف هنا أيضاً رغبة لويس عوض المارقة في أن يعلن قطيعته مع أولئك الذين يبشرون بهذه الواقعية وكانوا دعائها في مصر، وقد كانوا – حين نُشرت مقالاته تلك – لا يزالون في سجون عبد الناصر.

ارتدوا إلى الرومانسية في نظر الدكتور عوض، واستشهد بأمثلة أخرى، مثل: رواية «اللس والكلاب» يختلف النقاد حول تحديد رسالتها : أتقدمية هي أم رجعية(8)».

وربما نستطيع أن نغامر بالقول كذلك إن حسين مروة لو كان قد كتب تلك الدراسات بعد هذه التغيرات، فقلعه كان قد تخطى - على الأقل - عن بعض إسرافه في التناول. قد يكون هذا التناول هو سر القدرة على الاستمرار، ولكن: هل من حق الناقد «المتفائل» أن يظل يقول عن أزمة المسافة القائمة بين أدبنا وفكرنا من جانب، والواقع الاجتماعي من الجانب الآخر: «جوهر الأزمة هذه قائم في علاقة المثقف - الكاتب عندنا بحركة الصراع ذاتها في واقعنا العربي أي بجوهر هذه الحركة، أي بأسس العلاقات الاجتماعية التي هي مصدر حركة الصراع هذه. إن المثقف - الكاتب عندنا بسبب من امتصاصه غير الواعي لكل ما في الثقافة «المدجنة» من تضليلات أيديولوجية، هو - في الغالب - محكوم، دون أن يدري، برؤية معينة إلى الأشياء والعلاقات والظواهر والصراعات الاجتماعية والسياسية».

فماذا يمكن أن تكون النظرة «أحادية الجانب» غير مثل هذه النظرة؟ وأين هو دور المثقف - مدجنا كان أم غير مدجن - في ذلك الواقع العربي الرهيب؟ هل تركت الأحداث مكاناً سوى القبول أو الانتحار؟ وهل نحن بحاجة لدليل وهذا دم حسين مروة ذاته أسطع دليل على المصير الذي يلقاه المثقف حين يجاهر - قولاً ومسلماً - بعدم القبول؟.

يكتب إحسان عباس: «إن الإغراق في التناول ليس ذنباً من ذنوب الواقعية الحديثة، وإنما هو مبالغة في الحذر وفي الخوف من الانحياز إلى الجانب الآخر؛ ذلك لأن الواقعية الحديثة تمثل منطق السراط السوي الذي لا يعتوره عوج ولا أمت، على أسس عقلانية ضرورية، ولكن شدة الحذر التي تبعدنا - مثلاً - عن الوقوف عند الموهبة الفردية - لئلا ننتهم بتمجيد الفرد - هي نفسها التي ترغمنا على رؤية المضمون قبل الشكل، أو بدون الشكل، مع أنها تعلمنا أن الاثنين متلاحمان لا يتأني الفصل بينهما بوجه من الوجوه...» (...) ولعل هذا الموقف هو المسئول عن قلة النقد «التطبيقي» عند (حسين مروة) بالنسبة إلى النقد «التنظيري». بل إن النماذج التطبيقية السبعة التي أدرجها في دراسات نقدية لا تلبى جميعاً مفهوم الواقعية الحديثة إلا بشيء من الاقتسار، وأما ما سواها من نماذج فلم تكن إلا أمثلة عارضة لا تخضع للدراسة التحليلية...»(9).

العامل الثاني الذي يحول دون أن تتحول دراسات حسين مروة النقدية إلى التاريخ وحده هو أنها استندت إلى قاعدة صلبة هي الواقعية، وأنه اجتهد ما أمكنه في أن يدفع عنها تهمة «الدوجماتية» والفهم الميكانيكي لعلاقة الأدب والفن بالواقع المادي، فنفي - أكثر من مرة - أن

الواقعية وهي تحتفل بالواقع، تنقله نقلاً آلياً (ذلك شأن المدرسة الطبيعية كما سبق القول) وأكد دور الطاقات الذاتية في عملية الخلق، وحذر الذين يكتبون عن المجتمع، «كتابات واقعية» أن تأتي كتاباتهم تلك على حساب قيمة أعمالهم، وأشار باستخفاف إلى الذين يتصورون الواقعية «عقلانية خالصة مفرغة من الإبداع والخيال والوجدان الرومانسي».

وستبقى كلماته في تقديم «دراساته النقدية» - بصرف النظر عن تحققها في الدراسات ذاتها - لتؤكد صحة المنهج وسلامته: «وأول ما ينبغي أن يكون واضحاً من أمر المنهجية النقدية أنها لا تستحق هذه الصفة إذا هي قامت على أسس أو مقاييس ثابتة شئت جمود وتحجر، وإنما تستحقها - صفة المنهجية - حين تكون الأسس والمقاييس هذه ثابتة من حيث الجوهر، متحركة متطورة، متجددة متنوعة من حيث التطبيق، ومراعاة الخصائص الذاتية القائمة في كل خلق أدبي بخصوصه، إلى جانب الخصائص العامة المكتسبة من قوانين الحركة الشاملة المرافقة لكل عمل أدبي ذي قيمة فنية ما».

وأياً ما كان الرأي حول هذه «الدراسات النقدية» فلا شك في أن الإنجاز الفكري الحقيقي لحسين مروة، والأثر الذي سيبقى - لزمن طويل - مرجعاً لا غنى عنه لفهم التراث العربي - الإسلامي (في جانبه الفلسفي بوجه خاص) هو عمله الكبير «الزعات المادية في الفلسفة العربية - الإسلامية» الذي أنهى منه جزأين، دون إتمامه، ثم جاء مصرعه المبغت ليكمل من جزئه الثالث والأخير عملاً لم يتم، ونذراً لم يوف.

هذا الإنجاز الضخم شهادة لا تنقض على قدرة حسين مروة على العمل الفكري والنظري الجاد، وعلى إخلاصه لمنهجه، وعلى إجادته معرفته - هو الشيخ القديم - بالتراث العربي - الإسلامي، وشغفه به، ورغبته في أن يفيد منه باحثون ومفكرون مهتمون بقضاياها، التي لا تنتمي للماضي، لكنها في قلب الحاضر، المتدفق - دونما توقف - صوب المستقبل.

مثل هذا العمل لا يمكن إنجازَه على هذا النحو من الدقة والشمول إلا حين يصبح رسالة العمر، حصاد الرحلة كلها. لقد بدا حسين مروة العمل فيه وقد جاوز الستين وصدر الجزء الأول منه وقد قارب السبعين، وما هو يعتذر في نهايته - وهو يثبت مصادره ومراجعته: «غالباً ما نذكر أكثر من طبعة واحدة للكتاب الواحد، وذلك بسبب من اضطرابنا، أثناء إعداد الكتاب، إلى التنقل داخل الوطن وخارجه، فاستتبع هذا أن نرجع إلى طبعات مختلفة للمصدر أو المرجع الواحد...»، هذا يعني أنه ظل مهتماً بهذا العمل، لا يئس عن بذل الجهد في جميع ماداته، يحملها معه في حله وترحاله، ولئن كان قد بدأ تنقيده وهو في الستين، فلا شك في أنه

كان مشغولاً به منذ كان يدرس «العلم» في النجف الأشرف، إنه - بمعنى من المعاني - الثمرة الناضجة المكتملة لذلك الاحتضان الطويل للبذرة، والعمل على رعايتها، وحمايتها، وتوفير كافة عوامل الخصب والنماء من حولها، هو - كما يقول صاحبه - «ثمرة المرحلة الثالثة من مراحل اهتمامه المتصل بالتراث. وتتفرد هذه المرحلة بميزتين: الأولى توفر البحث الواحد على قضايا وموضوعات متماسكة في عمل واحد.. والثانية شمول هذا البحث مسافة زمنية من تاريخ تطور المجتمع العربي، والعربي - الإسلامي، تمتد من المرحلة الأخيرة لتاريخ العرب قبل الإسلام، إلى نحو القرن السادس الهجري من تاريخ العرب بعد الإسلام...»⁽¹⁰⁾.

هذا المشروع الطموح، مترامى الأطراف، هل يستطيع أن ينهض به فرد واحد؟ لقد أعفى حسين مروة من يطرح هذا السؤال، وإننا نصدق دون تردد، ونرى هذا حسبه وكفاية: «ليس لدى مؤلف هذا الكتاب أدنى وهم بأنه سيقدم الدراسة المطلوبة تلك بشروطها الكاملة أو بالمهم من شروطها، فإن ذلك أمر عسير المثال على جهد فردي حتى في حالة اكتمال العدة لمثل هذا الجهد، فكيف به حين يكون الجهد الفردي يفتقر إلى كثير من مستلزمات هذه العدة؟ فالواقع إذن أن هذا الكتاب لا يزيد عن كونه محاولة أشبه بالمغامرة، ومن الطبيعي أن محاولة بهذا القدر من الأهمية، على طريق لا تزال غير معبدة بعد، لابد أن تتعرض بنواقصها وأخطائها، أكثر مما تتعرض بمصاعب الطريق ذاته ومتاهاته...».

حسبنا - هنا والآن - أن نعرض الخطة العامة لهذا العمل الضخم (حوالي ألفي صفحة من القطع الكبير)، وأن نقترّب من إحدى نقاط بحثه، ثم أن نطرح بعض الإجابات عن التساؤلات التي يطرحها.

يكتب حسين مروة: «إن المحاولة التي يتقدم بها هذا الكتاب، إذ هي تجيء كشكل من أشكال الاستجابة لتلك الضرورة الراهنة، ضرورة دراسة التراث بتاريخيته الشاملة، وكتجربة موسعة لممارسة المنهج المادي التاريخي على هذا الصعيد - تحدد مهماتها في ضوء المخطط الآتي:

(1) دراسة الفلسفة العربية - الإسلامية انطلاقاً من كونها نتاج عملية تاريخية داخل حركة تطور الفكر العربي ذاته، مرتبطة بحركة تطور المجتمع العربي - الإسلامي خلال القرون الوسطى، أي أن هذه الفلسفة لم تظهر كنتاج عامل خارجي هو العامل الوحيد في إنتاجها كما قيل، وهو اقتباس فلسفات الشرق والغرب اليوناني.

(2) الكشف عما أهملته أو أخفته دراسات البعض، أو لم تستكمل الكشف عنه الدراسات الأخرى، وهو ما يحتويه التراث الفلسفي من قيم تقدمية أو نزعات مادية.. مع مراعاة كون

هذه القيم وهذه النزعات ظهرت بأشكال لها طابعها التاريخي، فهي إذن تختلف عن أشكال القيم التقدمية والنزعات المادية في عصرنا.. إن هذه المهمة تتناول - بالطبع - فضح التشويهات التي تعرض لها هذا التراث، ونقد التفسيرات وحيدة الجانب التي لم تتعمق جوهره، بل اكتفت بتفسير ظاهراته تفسيراً مثالياً وغيبياً... مهمة أخذ هذه الظاهرات في إطار حركة الواقع التاريخي، متجاهلة جذورها الاجتماعية التي وضعت الفكر الفلسفي التراثي في مكانه الخاص من التعبير عن الواقع الاجتماعي في حركة تطوره الدائم...

(3) دراسة التراث الفلسفي من خلال القضايا المطروحة في التراث.. لا من خلال الشخصيات الفلسفية بذاتها، مع الانتباه إلى أن هناك جانباً من التداخل بين القضايا والمراحل والشخصيات الفلسفية، فقد يحتل فيلسوف عظيم مرحلة بأكملها، بل قد يحتل أكثر من مرحلة في تاريخ الفلسفة. ولكن ماذا يعني الفيلسوف العظيم في مثل هذا الحالة؟ إنه يعني - في الواقع - أن أفكاره تجيء في لحظتها التاريخية كقفزة كيفية في طريق تطور الفكر الفلسفي البشري، غير أنه مامن قفزة كيفية إلا وقد مهد لها وحتمها تطور جرى خلال مدة معينة، طويلة أو قصيرة، لذلك يمكن القول إن كل فيلسوف عظيم يقف على أكتاف سابقه من الفلاسفة وأفكارهم وإن لم يكونوا من العظماء، بل قد لا يكونون حتى ذوى شهرة..

(4) تحديد مراحل الفكر العربي على أساس تطوره نحو الفلسفة، ولذا افترضنا تحديدها بثلاث مراحل: الأولى - مرحلة ما قبل النظر الفلسفي، وهذه تشمل عصر الجاهلية وبدء نشأة الإسلام، وعصر الخلفاء الراشدين. الثانية - مرحلة نشوء التفكير الفلسفي في حركة القدرين والجبريين ثم الحركة الكلامية المعتزلية، وهذه تشمل العصر الأموي وقسماً من العصر العباسي. الثالثة - مرحلة نشأة الفلسفة كحركة مستقلة عن الفكر اللاهوتي الإسلامي (علم أصول العقائد، أي علم الكلام، وعلم أصول الفقه). وهذه تأخذ سائر عصور المجتمع العربي - الإسلامي في العصر الوسيط..

(5) تحديد المقدمات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية لنشأة البذور الأولى للتفكير الفلسفي، وتشكيل الفلسفة العربية - الإسلامية بصورتها المستقلة عن أشكال التفكير الأخرى في عصرها.

(6) دراسة حركة التفاعل بين العرب وسائر الشعوب التي دخلت جزءاً عضوياً في البنية الاقتصادية - الاجتماعية - السياسية - الثقافية المتكاملة لمجتمع واحد هو ما نطلق عليه اسم المجتمع العربي - الإسلامي. لقد انتظمت هذه الشعوب المختلفة البيئات، جغرافياً وتاريخياً وقومياً وثقافياً، في تشكيلة حضارية واحدة ذات خصائص تاريخية جديدة، هي نتاج

تلك الحركة التفاعلية الديناميكية النادرة المثال من حيث استجاباتها الفعل لقوانين الصيرورة بمقاييس عميقة وأفقية لا تزال الدراسات الاثنوجرافية تختلف في تفسيرها. غير أنه من الممكن أن نجد تفسيراً واقعياً لهذه الظاهرة التاريخية الكبرى في الانقسام الاجتماعي الذي كان يطغى دائماً على الانقسام القومي.

(7) دراسة دور المصادر الخارجية في تطور الفكر الفلسفي للتراث... (..) وموقفنا في هذه المسألة - نظرياً وممارسة خلال هذا الكتاب - يقوم على النظر إلى المصادر الخارجية كعامل له دوره الكبير في صيرورة الفلسفة - التراث، بل نقول أكثر من ذلك: إننا ننظر إلى الفلسفة اليونانية بالأخص كمصدر أساسي في هذه الصيرورة، غير أننا نرفض القول إنها المصدر الأوحى أولاً، وإنها المصدر المكون ثانياً. فإن العوامل الداخلية التي تربط حركة تطور الفكر العربي - الإسلامي ككل، بحركة تطور المجتمع - الإسلامي هي العوامل التكوينية أساساً، تساعد العوامل أو المصادر الخارجية، وهنا نعود إلى عملية التفاعل ولكن من جانبها الثقافي (..) ونريد أن نقول بهذا الصدد إن تفاعل الثقافة العربية - بوجه عام مع الثقافات الأخرى - لم يقتصر أمره على تطوير الثقافة العربية وحدها، بل شمل أثره تطوير تلك الثقافات أيضاً.

(8) تحديد الخصائص المميزة للفكر العربي بمفهومه الأوسع، وهنا ننطلق منهجياً من مبدئين: أولهما - أننا نعني الخصائص المكتسبة تاريخياً: لأنه ليس بدخول في تفكيرنا أو منهجنا القول بخصائص طبيعية عرقية تميز تفكير شعب آخر أو «جنس» بشري آخر، وإلا انتهينا إلى موقف عنصري عرقي أو شوقي، فإذا كنا نقول بأن للفكر العربي خصائصه المتميزة، فإننا نعني أنه خلال مراحل تطوره اكتسب خصائص معينة هي - في الواقع - حصيلة تاريخية لسلسلة من التحولات المتحركة في نوعية القضايا التي كان تطور المجتمع العربي - الإسلامي يطرحها على الفكر العربي لمعالجتها والبحث عن الحلول لها بالطريقة وبالمستوى اللذين يتناسبان طردياً مع تطور مستويات المعرفة العملية عن الطبيعة وعن العالم ككل... وثانيهما - المبدأ المتصل بقضية تطور الفلسفة العربية - الإسلامية بوجه خاص، من حيث العلاقة بين خصائص هذا التطور، والخصائص العامة لتطور الفكر الفلسفي بوجه عام، فنحن نسلم بالحقيقة الواقعية التاريخية من أن هذه الفلسفة (العربية - الإسلامية) سلكت في تطورها مجرى معيناً أضفى على هذا التطور خاصية متميزة تتجلى بارتباطه بتطور الفكر الديني - الإسلامي من وجه وباستيعابه أشكال من التراث الفلسفي اليوناني والشرقي من وجه آخر، ولكن لا يمكن مع ذلك التسليم بموضوعة هيجل القائلة بأن الفلسفة الشرقية

بعمومها كانت تدور في إطار خاص متفرد، بمعنى أنها كانت متقطعة الصلة ، ضمن هذا الإطار، بالمجرى العام لتاريخ تطور الفلسفة خارج هذا الإطار، أى بالخصائص العامة لذلك التاريخ...»⁽¹¹⁾.

ولا تكمن الصعوبات في المدى الواسع للبحث فقط - من العصر الجاهلي حتى ابن سينا، وقد كان الطموح الأصلي للمشروع أن يصل حتى ابن خلدون - بل كذلك في ضرورة أن يشمل البحث (بحكم منهجه التاريخي المادي) ميادين معرفية متعددة على رأسها الاقتصاد والتاريخ والفلسفة، وقدرة على السيطرة عليها، في تفاصيلها، وداخل الكل الواحد.

ومن الطبيعي في مشروع مثل هذا أن تكون ثمة وجوه، تفصيلية، للنقد هنا وهناك، ومن المحتمل أن يخطئ الباحث تفسير ظاهرة من الظواهر الفكرية، على نحو ما يذكر مهدي عامل في خطاب يوجهه لمسعين مروة: «فأنت ترى في الصراع بين الجبرية والقدرية مثلاً، صراعاً بين أيديولوجية الطبقات المسيطرة في العهد الأموي وما بعده، وبين أيديولوجية القوى الاجتماعية المناهضة لهذه السيطرة الطباقية، وربما رأى غيرك فيه صراعاً بين شكلين متقابلين من أشكال الأيديولوجية المسيطرة الواحدة، من حيث هي أيديولوجية دينية، أو قد تميل إلى حصر أيديولوجية الطبقات المسيطرة في المجتمعات العربية - الإسلامية في أيديولوجية دينية مناهضة للعقل، فتري في التيار العقلاني في الفكر الإسلامي تعبيراً عن أيديولوجية القوى المناهضة لهذه الطبقات المسيطرة، كأن الأيديولوجية المسيطرة ترفض كل عقل.. لماذا لا تكون هذه العقلانية في الفكر الإسلامي، كما نراها عند ابن رشد أو عند المعتزلة، عقلانية هذه الطبقات المسيطرة بالذات، ويكون هذا العقل، بالذات، عقلاً دينياً؟ وقد تكون الأدلة التاريخية التي تأتي بها لتؤكد سيطرة هذا النمط من الإنتاج أو ذاك، في هذه المرحلة أو تلك، غير كافية، أو قد يشوب بعض أحكامك شيء من التعسف، أو قد يكون استخدامك بعض المفاهيم النظرية المعاصرة في مجال الفكر الإسلامي في غير محله، أو قد يفلت من سيطرتك عليه هذا المفهوم أو ذاك.. فيضطرب البحث... إلخ»⁽¹²⁾.

وهل غادر الشعراء...؟ غير أن هذه الوجوه من النقد التفصيلي، أو الجزئي والتي هي شيء طبيعي، بل ضروري في مثل هذا النوع من البحث الذي لا يكتمل إلا بمراجعته ونقده، هذه الوجوه شيء، والتعلل بها أو الاتكاء عليها لرفض المنهج ذاته قسيء آخر. ولعل أهم ما يتذرع به رافضو المنهج هو القول بأن منهج التحليل المادي مناقض للتراث الذي هو إسلامي أو ديني. فكيف يمكن النظر في هذا التراث بمنهج من الفكر هو غريب عنه ، وربما كان نقيضه؟ هل بالمادى نفهم الديني؟ وهل هذا المنهج من التحليل الماركسي صالح للنظر فيه أو قادر عليه؟

طرح السؤال على هذا النحو إنما يتضمن جوابه، فلا يجب النظر في التراث - إذن - إلا بفكر التراث، ولا يفهم الإسلام سوى الإسلام، هذا هو الوجه الأول من الجواب. الوجه الثاني نتيجة له - كل علاقة يقيمها الفكر الماركسي ومنهجه بالفكر العربي وتراثه الإسلامي هي علاقة خارجية لا يصلح فيها الأول للنظر في الثاني؛ لأنه ليس منه، غريب عنه، من حيث هو فكر مادي وغربي أيضاً.

هل يصمد مثل هذا القول للنقد؟ يطرح مهدي عامل السؤال ويحجب عنه: «الوجه الأول من الجواب يقود - بمختلف الأشكال التي يظهر فيها - إلى إبطال كل معرفة بالتراث، فينحصر النظر في تكرار ترتيب لعناصر الفكر التراثي، لينخلق فيه هذا الفكر على ذاته، انغلاق الجوهر، ويفلت بالتالي من زمن التاريخ الذي هو زمن التغير والتحول في صراع الاضداد وعلاقة الاختلاف...» (13) هكذا يتكرر التراث في دراسات لا تنتج معرفته، بل تعيد ما قاله الأسبقون، وهل في إعادة القول إنتاج لمعرفة؟ قد يكون من المفيد للقارئ أن نشرح له أفكار هذا الفيلسوف أو ذاك... لكن معرفة التراث لا تنحصر في هذا الشرح، على أهميته وفائدته التعليمية، إنها عملية أخرى مختلفة وأكثر تعقيداً...» (13).

وحسين مروة يؤكد في مقدمة عمله - أكثر من مرة - أن التراث شيء ومعرفة التراث شيء آخر، ولا يجوز الخلط بينهما، فليست مشكلة التراث هي إحياؤه أو العودة إليه - وكلاهما عملية مستحيلة - بل في إنتاج المعرفة العلمية بهذا التراث، الذي هو موضوع معرفة، هذه المعرفة قد يتم إنتاجها بأدوات محددة لا يملكها التراث، بل الفكر الذي ينتج هذه المعرفة والتي تختلف حسب اختلاف أدوات إنتاجها، أي «جهاز المفاهيم النظرية» الذي بدونه لا يقوم أي فكر.

الوجه الآخر من السؤال هو: لماذا المفاهيم النظرية الماركسية دون مفاهيم نظرية غيرها؟ ما الذي يفرض على الباحث أن يأخذ بمنهج التحليل الماركسي، ولا يأخذ بمنهج آخر في التحليل، في إنتاج معرفة التراث؟ يواصل مهدي عامل تقديم الإجابة في خطابه ذاك إلى حسين مروة : «لأسباب عديدة تراها متشعبة في كتابك منها أنه يتلام بالفعل مع موضوع بحثك؛ لأنه منهج تحليل مادي، ومنها أيضاً أنه وحده دون غيره يسمح بتحرر الفكر العربي الإسلامي من أسرهِ في عالم الغيب الذي فيه يرى عالم الواقع المادي ويحاول فهمه. إنه - بتعبير آخر - يسمح للفكر المعلق في سماء تصوراتهِ وتجريداتهِ بأن يعيد اكتشاف القاعدة المادية التي منها انطلق، فيتعرف نفسه بعد أن كان ينسى نفسه، أو ينسِيه إياها فكر مثالي. لماذا لا يكون لفكر التوحيد قاعدته المادية؟ من الأرض يخرج هذا الفكر، لا من السماء، برغم أن السماء هي - لوعيه وفي

وعيه - أصل له، ومتى كان الشيء في الوعي أو في شكل منه، يتماثل به؟ هذا هو الفارق بين فكر مثالي يؤكد أن الأشياء بوعيهها، فيعجز عن إنتاج معرفة التراث، وبين فكر مادي هو قاعدة لكل فكر علمي، يؤكد الاختلاف بين الشيء ووعيه فلا تماثل بينهما بل تناقض... لذا كان الوجود الاجتماعي المادي هو الذي يحدد الوعي الاجتماعي وأشكاله... وليس العكس...»(14).

عندى، وعند آخرين ممن قروا «النزعات المادية...» يبدو الفصل الخاص بالتصوف من أهم فصول الكتاب ومن أثنى الدراسات التي قدمت حول هذا الموضوع على الإطلاق (يرى الرأي نفسه محمود العالم ومهدى عامل في شهادتيهما اللتين سبق الإشارة لهما هو عند الأول «أخطر وأعرق ما كتب عن هذا الموضوع حتى الآن» وعند الثاني «في هذا الفصل بوجه خاص يعطى التحليل الماركسي ثماراً جميلة») ولعله من حق حسين مروة أن يرضى عما قدمه فيه، وأن يكتب... هو الصبي المتواضع للمرة الوحيدة في كتابه كله: «يعد أن أنهيت هذا الفصل أعدت النظر فيه، وقارنته بكل ما أمكنت أن أطلع عليه من دراسات حديثة (للتصوف الإسلامي) شعرت بغيطة من أنجز عملاً من نوع جديد في هذا الحقل الفكري»(15).

فماذا قدم حسين مروة في هذا الفصل من دراسته؟ لا شيء يغني عن قراءة الفصل ذاته، الذي يشغل أكثر من مائتي صفحة، ويبدو الباحث متمكناً ناصية موضوعه مسيطراً على أدوات بحثه، ناصع الحجة، واضح البيان، محدد الكلمات والتعابير في موضوع يتأبى - بطبيعته - على مثل هذا التحديد. غير أننا نعرض هنا النتائج العامة لهذا الفصل كما أثبتتها الباحث في نهايته وتقف عند نموذج دالٍ من نماذجها.

ينقسم الفصل إلى قسمين رئيسين:

القسم الأول - يعالج التصوف كسلوك عملي لا يستند إلى أساس نظري من خارج الإسلام، وهذا يقتصر على حركة «الزهد» التي ظهرت في العصر الإسلامي الأول متأثرة بالصراع السياسي الفوقى الناشب في بداية ذلك العصور بين زعماء الصحابة بشأن منصب الخلافة بعد النبي، وبما أن حركة الزهد هذه كانت شكلاً من أشكال «ردود الفعل» لهذا الصراع، وكان الزهد يمثل موقفاً محدداً تجاه الأحزاب السياسية المتصارعة فقد رأيت أن السمة الرئيسية التي تميز حركة الزهد هذه هي كونها تعبيراً عن «موقف سياسي» ولذا جعلت عنوان القسم الأول هذا: «التصوف (السلوكي) موقف سياسي».

القسم الثاني - يعالج التصوف، «كفكر نظري» أساساً، وهنا تبدأ مرحلة التصوف الحقيقي، وبما أن الأساس النظري الذي بنى عليه الصوفية في هذه المرحلة وجودهم كتيار

فكرى مستقل في المجتمع العربي الإسلامي، هو أساس يحمل نظرة جديدة إلى مفهوم التوحيد الإسلامي، وبما أن هذه النظرة الجديدة تتضمن رفضاً للأساس النظري لأيديولوجية النظام الاجتماعي الإسلامي كنظام الحكم يتسم بطبيعة استبدادية مطلقة، فقد رأيت أن السمة الرئيسية التي تميز حركة التصوف النظري الفلسفي هي كونها تعبيراً عن موقف «أيدولوجي» وتكمن فيه نزعة ثورية، لذا جعلت عنوان هذا القسم الثاني: «التصوف النظري- موقف أيدولوجي».

ويعد هذين القسمين تأني الخاتمة، وتعالج ثلاث مسائل:

1 - الجبرية الصوفية.

2 - النظر العقلي في فلسفة التصوف.

3 - اضطهاد الصوفية والتصوف، وهذه المسألة الأخيرة تتناول جانبين: جانب الفكر الصوفي بذاته، وجانب الموقف منه لدى السلطات، ولدى جماهير الفئات الاجتماعية الدنيا والوسطى، وموقف الفقهاء، وهذه المسألة تلقى ضوءاً أخيراً على الوجه الأيدولوجي للفكر الصوفي.

لكن تلك كانت العظام العارية، أو الخطوط العامة لهيكل البحث الذي قدمه حسين مروة، وكنموذج دال تقف عندما قدمه تحت عنوان «على تخوم التصوف» عن شخصيتين رئيسيتين في هذا السياق، ويلخص الباحث نتائج بحثه على النحو التالي: «عند نهاية القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) أصبح الزهد على تخوم التصوف، فقد رأينا شخصيات جديدة من الزهاد تظهر في هذه المرحلة، فتظهر معها أشكال جديدة في حركة الزهد، هي إلى طبيعة التصوف أقرب. تذكر هنا شخصيتين رئيسيتين: رابعة العدوية ومعروف الكرخي. لقد أسقطنا من حسابنا الهالات الأسطورية التي أحاط المؤرخون بها هاتين الشخصيتين، وأخذنا بجوهر المسألة. نسبوا إلى رابعة، وشخصيات معاصرة لها، أنها أدخلت فكرة «الحب الإلهي» في الزهد، ونسبوا لها أقوالاً ومواقف تضعها موضع الشك؛ لأنها لا تتفق مع ظروف العصر الذي عاشت فيه، ولا مع ظروفها هي بخاصة. إن نقاطاً كثيرة غامضة في حياة رابعة.. وإذا أخذنا بما يمكن تصديقه من أخبار حياتها، خرجنا باستنتاج أن رابعة عاشت سنوات شبابها في فقر وحشي وتشرد، وانتهت إلى العبودية، وعاشت عند «سيد» امتلكها بالأسر، وكان قطاً في معاملتها، ثم تنقطع عنا حلقة مهمة من تاريخ حياتها، فلا ندري كيف خلصت من العبودية، وكيف انتقلت إلى عيش الوحدة والعبادة. إن الأقوال المنسوبة إليها تدل أنها تنطوي على قصة «مأساة» وقصة «حب» غامضة، ونحن نستخلص من كل ذلك أن ما يسمونه «الحب الإلهي»

ليس إلا نوعاً من الحساسية المفرطة الناشئة عن شدة الحرمان وقسوة العيش، وعن صدمة نفسية حادة أصابتها، مع ذلك، في علاقة عاطفية مع إنسان آخر، فتحول ذلك كله إلى رهاقة في الخيال، وطاقاة تجريد ذهنية عالية (المعطيات والمراجع)، وبالإجمال: هناك حقيقة تاريخية هي أنه عبر شخصية رابعة العدوية وأمثالها - في النصف الأخير من القرن الثاني الهجري - برز أحد مفاهيم التصوف اللاحق: مفهوم «الحب الإلهي» لكننا نشك في نسبة هذا المفهوم إلى تلك الفترة التاريخية ذاتها.

أما معروف الكرخي فقد نسب إليه مؤرخو التصوف الإسلامي أنه تكلم في «المعرفة» على الطريقة الصوفية. وأنه كان «فائزاً بالعلم الدُّنْيَى».. مات معروف سنة 200 هـ (815م) والمعرفة بمفهومها الصوفي لم تظهر على النحو الذي ينسبونه إلى الكرخي قبل منتصف القرن الثالث الهجري (التاسع). هذا من جهة، ثم من جهة ثانية كانت نزعة العقلانية في حركة القدرية هي المسيطرة في زمن الكرخي، وهي التي كانت تتقدم لتسد حاجة التطور الاجتماعي آنذاك إلى شكل من المواقف الفكرية الأيديولوجية المعارضة، وهناك معطيات عن معروف الكرخي تدل أنه لم يكن هو شخصياً مؤهلاً لأداء المهمة التي ينسبونها إليه على نحو أسطوري نرفضه تماماً.

ولكن.. رغم كل الشكوك التي أثارناها بشأن دور الكرخي لا نستطيع أن نشك في أن التاريخ وضع هذه الشخصية من زهاد القرن الثاني الهجري على التخوم ما بين الزهد الإسلامي التقليدي والتصوف الفلسفي، لا تاريخياً فحسب، بل فكرياً كذلك وأيديولوجياً. ونحن - أخيراً - لا ننفي بعض العلامات المرتبطة بهذه الشخصية، وهي - مجتمعة - تضع مؤشراً تاريخياً وفكرياً وأيديولوجياً نستطيع أن نتبين خلاله كيف وضع التاريخ شخصية هذا الزاهد الكبير بين أهم شخصيات الزهد في النصف الأخير للقرن الثاني الهجري، على التخوم بين مرحلتين للتصوف: مرحلة الزهد ومرحلة «علم المعرفة الذوقية» (التصوف الفلسفي⁽¹⁶⁾). إنما على هذا النحو من جسارة الفكر، ونصوع الحجة، وتقويض الشائع الرث، ولعات الفرع بالحقيقة، تمضي كثير من صفحات «النزعات المادية في الفلسفة العربية - الإسلامية»..

في السطور السابقة كلها حاولت أن أقدم هوامش على متن الإنجاز الفكري لحسين مروة وإشارات إليه. ولكن.. لعل أروع إنجازاته جميعاً كانت رحلة حياته: منذ بدأ يطلب العلم حتى صرعته

رصاصات الفاشيين: لأنه كان رمزاً متآلفاً لنبيذ الطائفية والإقليمية، والتعصب، والوقوف إلى جوار المضطهدين من كل فئة ومذهب ودين، حريصاً على تأكيد وجهه العربي وانتمائه الإنساني.

تحية لك، وسلاماً عليك يا أبا نزار.

هوامش:

- (1) حبيب صادق: الجنوب يطالب بنصيبه من فرحة العيد، في «حسين مروة، شهادات في فكره ونضاله»، - بيروت، 1981، ص 144 - 145.
- (2) أحمد أبو سعد: حسين مروة: المنهج والطريق، - المرجع السابق: ص 99 - 100.
- (3) محمد دكروب: كلماته عن حسين مروة، - المرجع السابق - ص 154 - 155.
- (4) محمود أمين العالم: على هامش النزعات المادية في الفلسفة العربية - الإسلامية - المرجع السابق: ص 14.
- (5) طه حسين: حديث الأربعاء: ج 2، - ص 188 - 211.
- (6) حسين مروة: عناوين جديدة لوجوه قديمة في تراث الأدبي والفكري - بيروت، 1984 - ص 57 - 71.
- (7) حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي - بيروت، 1965، - ص 59 - 141.
- (8) إحسان عيسى: النقد عند حسين مروة بين المنهج والتطبيق في «حسين مروة، شهادات في فكره ونضاله» - ص 64 - 65.
- (9) المرجع السابق: ص 70 - 71.
- (10) حسين مروة: «عناوين جديدة...»، ص 8.
- (11) راجع تخطيط الدراسة كاملاً في «النزعات المادية في الفلسفة العربية - الإسلامية» - ج 1 - بيروت 1978 - ص 157 وما بعدها.
- (12) مهدي عامل: كلمة شكر إلى حسين مروة في «حسين مروة، شهادات - في فكره ونضاله» - ص 47 - 48.
- (13) المرجع السابق: ص 53.
- (14) المرجع السابق: ص 57 - 58.
- (15) حسين مروة: النزعات المادية...، ج 2 - بيروت، 1979 - ص 320.
- (16) المرجع السابق: ص 328 - 330.

تجليات رشاد رشدي أو عودة الوجه القبيح

بعد غيابه (في 1983/2/23) بأكثر من أربعة أعوام، يعود ليطل علينا وجه رشاد رشدي القبيح: عودة غير مبررة وعود غير أحمد!

يطل علينا - أولاً - من هذا الكتاب الذي أصدرته «هيئة الكتاب» في ذكراء الرابعة (شارك في كتابته أحمد بهجت، وأنيس منصور، وسمير سرحان، وعبد العزيز حمودة، ومحمد سلماوي، ومحمود فوزي، وكتبت أرملته السيدة: ثريا، ثلث صفحاته) ويطل علينا - ثانياً - من كتاب يضم عدة مسرحيات قصيرة كتبها في أوقات متباعدة، ولا يربط بينها رابط وكلها منشور - أكثر من مرة - من قبل بعنوان «الكذاب ومسرحيات أخرى» أصدرته هيئة الكتاب كذلك. لا عجب ولا غرابة، فعلى رأس الهيئة سمير سرحان أو «بنجامين أصغر أبناء الرب وأحبهم إلى قلبه...»!

وعلى نحو آخر - ومن وراء قناع الفن الصادق - يطل علينا ذات الوجه القبيح من مجموعة قصص لطيفة الزيات «الشيخوخة وقصص أخرى» وبالتحديد في القصة الأخيرة منها «العشاء على ضوء الشموع».

فلننظر إذن لهذه العودة، ولنراجع صفحات الماضي القريب (ضاربين صفحاً عن نصيحة ذلك الصديق المشفق قال: «اذكروا محاسن موتاكم» قلت: فإن لم نجد؟ قال: «كفوا عن ذكر مساويهم» قلت: أخرى بك أن تقول هذا للمستغلين بالماضي وعلومه، من الأركيولوجي لدراسة التاريخ المعاصر، أما أنا فيعني أمران: امتداد الماضي الكريه في الحاضر من ناحية، وضرورة امتلاك هذا الماضي، من أجل المستقبل، من ناحية أخرى فإنني من المؤمنين - باختصار - أن معارك الماضي يجب أن تخاض المرة بعد المرة حتى لا تتم خسارتها من جديد. هن الصديق كتفيه، ومط شفتيه، ومضى أسفاً غير مقتنع...!

ولتبدأ بهذا الكتاب «الاحتفالي» الذي لم ينس القائمون عليه أن يجعلوه مُحلى بالصور الملونة، صور تمثل الرجل في مراحل ومواقف مختلفة من حياته، أصدقها وأقربها لحقيقته تلك

التي يلتصق فيها بالسادات وسيدته الأولى. ويبدأ الاحتفال - حسب التقاليد لا حسب الأجدية - بكلمة للعائلة، يكتبها ابن شقيقته، يكتب أحمد بهجت: «كان رشاد رشدي يقول دائماً: «قديماً قالوا إن وراء كل كاتب عظيم امرأة، والآن يقولون إن وراء كل كاتب عظيم طفلاً، هو الكاتب العظيم نفسه الذي اكتشفوا أنه يتميز بالبراءة، براءة الأطفال...» أكان يفكر في نفسه وهو يقول هذه الكلمات؟...»

إن سيرة حياة الرجل في جوانبها العامة والخاصة معروفة، ونتاجه الفكري متاح منشور، وكل هذا يوحي بالبعد - كل البعد - عن أية مظنة بالبراءة. ولكن.. ماذا يمكنك أن تقول في وفاء الكاتب لخاله، والخال - كما يقول أهل بلادنا - «والد»، وكما يقول أهل علم النفس «صورة ملطفة للآب»؟

قدم أحمد بهجت ما عنده، وقدم أنيس منصور ما عنده كذلك: تقافز بين الكلمات وفوق السطور وتحتها، أعلن انتماءه ووقوفه هناك ثم لم يقل شيئاً، وإن تعرف إن كان ما يعنيه أنيس مدحاً أم ذمّاً، لكنك ستعرف يقيناً، أنه متناقض، فهو يكتب عن رشدي: «كان من الممكن أن تهتز أحلامه أمام النقد الجارح الذي وجه إليه، لكن إصراره أنقذه من اليأس، فقدم مسرحياته جميعاً، والإصرار نفسه معناه أنه رجل قوى الإرادة، وقوة الإرادة لا تصنع فناً، ولكنه فنان قادر على الهضم، وقادر على إشاعة الرمز والخيال والأحلام، أي أنه كان فناناً شاعراً...» هل تصدقه؟ انتظر إذن لتقرأ السطرين الأخيرين: «ومن المؤكد أن رشاد ليس شاعراً ولكنه شاعري بإخلاص وإصرار وفن واقتدار».

هل فهمت.. سوى ما فهمت أنا؟ هذا هو أنيس منصور يتلاعب ويتقافز، أو لو شئنا استخدام أسلوبه المفضل في التشبيه، قلنا هو مثل حلاق شرار، يطرق بالمقص فوق الشعر، وحوله ولا يقص شيئاً. هكذا فعل أنيس: أعلن انتماءه ولم يقل شيئاً.. وفاء لشريك في تشويه وجه الثقافة المصرية حين كانا نجمين ساطعين في السنوات التي سبقت 1967 ومهدت لها، ثم في حاشية السادات منذ منتصف السبعينيات. والعارفون بأمور المسرح يذكرون جهد رشاد في تقديم أنيس ومسرحياته مترجمة ومؤلفة: «الأحياء المجاورة» في 62، ثم درته اللامعة «حلمك يا شيخ علام» في 63!

وشمة ملاحظة لا أقوى على كتمانها بالنسبة لما كتب محمد سلماوي: إن سلماوي يؤكد دائماً انتماءه لفكر يعينه وممارسة بعينها. ولعله يستمد بعض قيمته من هذا الانتماء، فكيف يفسر - في ضوء هذا الانتماء ذاته - ارتباطه الذي لا يتفصم وحتى اليوم برشاد رشدي؟ يكتب سلماوي: «إن سنوات السبعينيات كانت سنوات الافتراق بين الأستاذ والتلميذ...»

والسبب الذي يقدمه هو: «إن كل (هكذا) منا تفاعل مع أحداث تلك السنوات بطريقة مختلفة، كان السبب هو اختلاف رؤى جيلين: جيل الآباء وجيل الأبناء...».

لا يا سيدى، لم يكن الأمر هكذا لسبب بسيط واضح: لم يكن كل الآباء إلى جانب رشاد رشدى ولا كان كل الأبناء إلى جانبك. السبب الذي لم تستطع أن تذكره هو وقوف رشدى إلى جانب سياسات السادات التى هى فى جوهرها ارتداد عن فكر وممارسة تؤكد أنت دائما انتمالك لهما، وهذا تناقض شخصى عليك أن تنظر فيه، ثم يضيف محمد سلماوى: «وكان مرجعى فى كل ما كتبت هو أستاذى الأول الدكتور رشاد رشدى الذى تعلمت على يديه فن القصة القصيرة، كما تعلمت نظرية الدراما، وتشكل مفهومى للآدب والفن...».

ولست أدري إلى أى حد تستطيع أن تعتبر هذه الشهادة فى صالح محمد سلماوى وما يكتب!..

* * *

أما سمير سرحان فهو أهم تلاميذ رشاد رشدى وحواريه وأكثرهم التصاقاً به، وصعوداً فى أثر صعوده: طالباً فمبعوثاً للحصول على الدكتوراه، فمدرساً فى الجامعة، فى كل مراحل حياته يعتمد سمير سرحان على علاقات رشدى المتشابكة وصعوده الدائم، وهذا يقوم بدوره فى تيسير سيل الرزق والنفوذ والتواجد فى ساحة أجهزة الثقافة الرسمية: عميداً لمعهد الفنون المسرحية فمستولاً عن أخطر أجهزة الثقافة فى مصر: «الثقافة الجماهيرية» وأخيراً مستولاً عن الهيئة العامة للكتاب، أى الناشر الوحيد للدولة، وما يتبعها من هيئات وإدارات: دار الكتب والوثائق القومية ومركز تاريخ مصر المعاصرة، وما يصدر عنها من مجلات ودوريات (إبداع، والقاهرة، ومختارات قصول، وهى شهرية، ثم عالم الكتاب و«قصول» والمسرح والفنون الشعبية وعلم النفس، وهى فصلية) وهو لا يكاد يعرف له الواقع الثقافى فى مصر وجهاً غير هذا الوجه الذى يبدنه مرتزقة كبار وصغار أستاذاً للنقد وكاتباً مسرحياً.

ماذا قدم هذا الرجل فى هذا الكتاب «الاحتفالى» بذكرى أستاذه ومعلمه وولى نعمته؟ هل فعل شيئاً غير أن نشره على حساب الهيئة التى يتولى إدارتها؟

فلننظر: مقال مرتبك، سبق نشره أكثر من مرة، المرة الأولى فى واحد من أعداد مجلة المسرح والتى كان يصدرها رشدى ويعمل بها سرحان - بعنوان «مسرح رشاد رشدى». ومن المعروف أن رشدى كتب أحد عشر نصاً مسرحياً طويلاً، تبدأ بالفراشة فى 1958 وتنتهى بشهر زاد فى 1976، وفيما بينهما لعبة الحب 1962، ورحلة خارج السور 1962، وتفرج يا سلام 1964، حلوة زمان 1965، خيال الظل 1965، بلدى يا بلدى 1968، نور الظلام 1971.

حبیبتی شامینا 1972، محاكمة عم أحمد الفلاح 1974، ومن المعروف كذلك أن كل هذه الأعمال كانت تقدم على المسرح فور كتابتها، وما يكاد ينتهي عرض واحدة منها حتى يبدأ عرض الثانية (خاصة فيما بين 63، 65 حيث عرضت له أربعة أعمال متتالية) ومن المعروف - أخيراً - أن نصوص هذه الأعمال كلها منشور، ومعظمه منشور أكثر من مرة. أي عذر، إذن، لسمير سرحان في أن ينشر هذا الشيء الهش المرتبك الذي يحمل اسمه الذي امتهنه حتى أصبح لا يبالي أين يضعه؟

قدم سرحان لمقاله هذا ينثر من الأفكار التي صدع بها رشاد رشدي روس قارئيه طوال سنوات الستينيات: «جوهر عملية الخلق هو التصوير لا التقرير، والتصوير ليس - قطعاً - إلباس الفكرة ثوباً خارجياً من الشخصيات والعقدة والصراع في المسرح مثلاً، وإنما هو خلق عالم متكامل له قوانينه الداخلية التي تحكمه، والتي تختلف تماماً عن القوانين التي تحكم الحياة، وهو عالم يعادل الإحساس الأصلي للكاتب معادلة تامة. ويثيره في نفوسنا من جديد (كذا)».

هما الفكرتان اللتان جهد رشاد رشدي كل الجهد، وخاض المعارك المتصلة من أجل تأكيدهما حماية لاتجاهه الخاص وحماية لأعماله بالذات، أعني انفصال العمل الفني عن الواقع، ثم انفصاله عن صاحبه، بحيث يتم الحكم على العمل الفني بعيداً عن السياق الاجتماعي الذي خرج منه ليعود فيتوجه إليه، ويمعزل عن صاحبه في تكوينه الخاص وواقعته ومجمل مشروعه الفكري، بعبارة واحدة: هي قتات من أفكار «ت.س. إليوت» في مرحلته الأولى، كما يعرف المشتغلون بالنقد الغربي ونظرياته.

وتلك أمور قد تستحق أن يدور حولها الجدل القديم ذاته (قلنا: إن معارك الماضي يجب أن تخاض المرة بعد المرة) أما ما لا يحتمل أي جدل فهو السؤال: لماذا توقف سمير سرحان عند مسرحيات رشدي الأولى؟ لقد تناول في مقالته هذه المرتبكة أربع مسرحيات فقط هي التي قدمت حتى منتصف الستينيات (الفراشة. لعبة الحب. رحلة خارج السور. خيال الظل) ثم توقف توقفاً قسرياً كالهبوط الاضطراري. كيف يحق لدارس أكاديمي، شغل منصب أستاذ وعميد، أن يقصر تناوله على أربعة أعمال من بين أكثر من عشرة، ثم يطلق هذا العنوان الواسع والمُضلل: «مسرح رشاد رشدي»؟

ثم كيف لا يقف عند الأعمال التي أثارت جدلاً، ولقيت هجوماً ودفاعاً، وكتبها صاحبها تقريباً وزلفى؟ أعني أعمالاً مثل «بلدي يا بلدي» و«شهر زاد» و«عيون بهية» (هي عمل قصير أعده رشدي دعاية للسادات وسلامة الزائف، أنتجته أكاديمية الفنون حين كان رشدي أول رئيس لها، وحضر افتتاحه السادات نفسه في 1976) أما كان أولى به أن يقول رأياً في هذه

الأعمال التي وصفت صاحبها إلى الأبد؟ فلماذا زاع سمير سرحان من هذا كله؟ سأطوع بأن أقدم التفسير، وهو تفسير بسيط: إن رشاد رشدي قد مات وشيع موتاً، وألا فائدة ينتظرها من الكتابة عنه الآن، وحتى لا يبدو التفسير من عندي سأتطوع بأن أذكر سرحان بما كتبه حين كان رشدي في أوج صعوده في ذيل السادات وسرحان يجد في الصعود في ذيل رشدي: في 74 كانت تعرض «حبيبتي شامينا»، وكان رشدي رئيس تحرير مجلة فاقت كل سابقتها ابتداءً وتفاهاً، في تلك المجلة كتب سمير سرحان، «...» ويخرج علينا الدكتور رشاد رشدي يعمل جاد وكبير من أهم وأخطر ما كتب للمسرح المصري، يعيد إلينا الثقة في مسرحنا المصري وفي التزامه العميق بالقيم التي كشف عنها ويلورها أكتوير العظيم، وليعيد إلينا الثقة في جمهور المسرح الذي ظلموه، ومسرحيات الدكتور رشاد رشدي أصبحت الآن بلا جدال من كلاسيكيات المسرح المصري، وشامينا تضيف صرحاً جديداً جديداً إلى هذا التراث. وتؤكد قدرة المؤلف الدائمة على التجديد المستمر، والمسرحية مكتوبة بلغة شعرية قصصية تحتفظ بثلاث ميزات: رائحة الأسطورة، ورائحة التاريخ، ورائحة الواقع المعاصر. إن كل هذا في الصفحة الأولى من مقال شغل سبع صفحات (مجلة «الجديد» العدد 49، 15/1/1974).

كان سرحان آنذاك في موقعه من قسم اللغة الإنجليزية، يتوشب لبشغل مكاناً في الواقع الثقافي، واقترب اقترباً وثيقاً من دوائر السلطة الساداتية، وسبيله إلى ذلك - كما كان منذ البدء - هو رشاد رشدي، في الحقيقة لم يطل انتظاره، في العام التالي مباشرة ترك رشدي عمادة معهد الفنون المسرحية، ليصبح أول مدير لأكاديمية الفنون التي تضم المعاهد الفنية المختلفة، ومن هنا راح يواصل دوره في تجميل وجه السادات القبيح: كتب مسرحية شهرزاد كي يقول فيها إن شهر زاد (مصر) ظلت في أسر الطاغية شهريار (عبد الناصر) حتى خلاصها منه حبيبها الشاطر حسن (السادات) بعد عشرين سنة، ليس هذا فقط، بل إنه يضع في مسرحيته المفككة المضطربة الشعارات المباشرة التي كان يدعو إليها النظام الساداتي، هو رشاد رشدي الذي صدع الروس طوال الستينيات بضرورة أن يكون العمل الفني «هو ما هو» وأن يُقرأ ويُتقد من داخله! في شهر زاد تجد مثل هذا القول عن «مراكز القوى» - وهو التعبير الذي صكه إعلام السادات حين قام بانقلابه على رجال عبد الناصر للانفراد بالسلطة: «وما كان في أيده سلاح ولا له شلة.. لكنه كان دائماً يقف جنب ابن البلد اللي زيه.. عشان كده الشاطر حسن ما عجبش المسئولين في المراكز التي يسموها مراكز القوة» وتجد أيضاً: «مراكز قوى يسموها.. مش عارف ليه مع أنها في الحقيقة شقوق وحفر تتربى فيها الفئران

السمان» وأما شهريار (عبد الناصر) فقد خصه رشدي بنصيب.. «دا راس الفساد.. خرب الديار.. كل يوم يطلع شعار.. الهزيمة يعملها انتصار.. والليل يخليه نهار ماسيلكوش شىء تعيشوا عليه.. أرواحكم.. قوتكم أنفسه بين أيديه.. لكن بتشيلوه على الاكتاف وسط الهتاف... إلخ».

وفي العام التالي تقدم رشاد رشدي خطوة أخرى: بأموال أكاديمية الفنون تم إنتاج عرض خليط جمع الرقص والغناء والتمثيل والكورال وقرق معاهد الأكاديمية كلها باسم «عيون بهية» يقوم على نص ركيك (منشور في مجموعة المسرحيات التي أشرنا إليها في أول هذا الحديث)، يحوى ذات التكوين: بهية هي مصر والأمير الذي سجنها وعذبها هو عبد الناصر (هاهي تقول عن الأمير ورجاله: في التيه الذي ساروا فيه أضاعوني.. بالبخساء أظعموني.. بالوحدة فرقوني.. بالعدل ظلموني.. انتهكوني وندسوني... إلخ) وحبيبها هو السادات ويكون أول ما يطلب هذا الحبيب من كورس الشعب أن يتخلص من «الغريب» الذي قال إنه صديق الأحرار وهو يشل خطوكم ويعمى بصركم... نعم كان التوجه نحو أمريكا يمضى قدماً، والعجلة تدور بسرعة فائقة في اتجاه معاكس، ثم اتخذ الحبيب قرار العبور وها هي بهية تبكي فرحاً: «ابكى يا عيني فرحاً بالانتصار بعودة الأمان.. بزوال الهوان.. وبيقطة التيام.. بحب السلام».

ولم يقتصر دور رشاد رشدي الذي أصبح منصبه الرسمي هو مستشار رئيس الجمهورية لشئون الأدب والفن، على مثل هذه الأعمال، بل إنه أقام ورشة كاملة تعمل في خدمة إعلام السادات، وتعمل وجهه القبيح، عن هذه الورشة تمت كتابة وترجمة تلك الحفنة من الأكايب والادعاءات التي نشرت باسم «البحث عن الذات» وليس هذا حديثاً أو نقولاً، فما هو دليل آخر يأتينا من مصدر لا مصلحة له في الاختلاق. في «حواراته مع السادات» كتب أحمد بهاء الدين: «وكان فوزي عيد الحافظ (سكرتير السادات) يطلب رأيي من حين لآخر في ورقة مما أمامه لا أذكر منها الآن إلا موضوعاً واحداً فقط أعطاني ورقة أنيقة مطبوعاً في أعلاها اسم البعثة المصرية الدائمة في الأمم المتحدة، أما الخطاب نفسه فهو شخصي مكتوب بخط اليد ويحمل توقيع المرحوم الدكتور رشاد رشدي، كان يقول للرئيس في خطابه: إنه ما زال في نيويورك يشرف على إعداد وترجمة وطبع ما أصبح يعد ذلك كتاب السادات، ويذكر للرئيس إنه لم يتفق معه على إهداء يتصدر الكتاب.. وأنه يرفق مع خطابه كشفاً من الإهداءات التي يقترحها ليختار الرئيس منها مايشاء... إلخ» (ص 151- 152) عن هذه الورشة أيضاً صدر ذلك الكتاب - الوصمة الذي يحمل عنوان «أنور السادات - رائد للتأصيل الفكرى»، كتبه واحد من صبيان رشاد رشدي هو نبيل راغب. وحين أسس السادات حزبه الوطني شاء أن يحتفل

بذكرى الزعيم محمد فريد في محاولة منه لأن يربط حاضره حزبه اللقيط بـماضى الحزب العريق، فتم تكليف سمير سرحان ورفيقه محمد عنانى بإعداد عمل للمناسبة، فقاما بكتابة عمل خطابى وفج عن الزعيم الكبير حضره السادات نفسه. ومن المعروف لكل الذين كانوا في هيئة تدريس كلية الآداب تلك الجهود التي بذلت في إعداد رسالتى الماجستير والدكتوراه للسيدة جيهان، وكانت جهوداً مشتركة بين قسمى اللغة العربية والإنجليزية، وقد تلقى الجميع مكافأتهن اللائقة بدءاً بمدير جامعة القاهرة - صوفى أبو طالب - وانتشر أفراد الورشة وصبيانها يكتبون وينشرون ويمسحون في خدمة النظام وتوجهاته من ناحية، وتمجيد وتجميل السادات نفسه من الناحية الأخرى: هاجموا النظم الشمولية وهم يعنون الاشتراكية، وهاجموا عبد الناصر وشخصه، صراحة وضمناً، وأشادوا بالسادات صراحة وضمناً كذلك، ودافعوا عن سياساته المدمرة وسلامه الخائب، بل كتب سمير سرحان مسرحية لتمجيد اشتراك السادات في اغتيال الوزير أمين عثمان في الأربعينيات (وهي التي عرضت بعد مقتل السادات باسم «روض الفرج» وتلك حكاية لها سياق آخر).

والجهم في هذا كله أن سمير سرحان كان لصيقاً برشدى إبان صعوده الساداتى مفيداً من ذلك أعظم الفائدة من عميد لمعهد الفنون المسرحية إلى مسئول عن الثقافة الجماهيرية وهو الآن مسئول عن دار النشر الكبرى التي تملكها الدولة.

وعندى أن سمير سرحان بقى وقفاً لأستاذه ومعلمه بمعنى واحد ومحدد: إنه قد وعى وتمثل درس حياته وصعوده.. أن يكتب ما كتب عنه وهو حى وذو نفوذ. أما بعد أن مات وشيع موتاً فهو يسمح بأن ينشر هذا الشيء المرتبك باسمه، ولا يبالي حتى بأن يراجع. ولو فعل لأراح تلك الصفحة التي لا علاقة لها بالموضوع كله، لكنها تشير إلى الأصل الذى سبق نشره فيه (ص 47 من الكتاب).

ولعله - بعد ذلك - لا يفتقد الصفاة الكافية كي يتحدث عن الوفاة.

* * *

وأعترف أنني أجد شيئاً من الحرج في الوقوف عندما كتبتة أرملة رشاد رشدى (هي الثالثة زوجاته على وجه اليقين)، ذلك أنني ما زلت أجد معنى لقول شاعرنا القديم «وأعف عما فى سراويلها» ولكن: لابد مما ليس منه بد. فلقد تكون السيدة ثريا أحمد حسن حرة فى أن تغير اسمها إلى ثريا رشدى، وأن تصدق أو تكذب حفة الأكاذيب التي ترويها عن حياة رشدى الخاصة، وأن تدافع - مقتنعة أو غير مقتنعة - عن سرية زواجها به (والسبب الحقيقى الذى لم تذكره أبداً هو أنه كان متزوجاً آنذاك - فى 1962 - بالدكتورة لطيفة الزيات، كما سيلي.

ومن ثم لم يكن هناك سبيل إلى إعلان هذا الزواج)، وهي قد تكون حرة كذلك في أن تحدد وضعها من رفيقها حيث تشاء (تكتب السيدة عن لقائهما الأول «قال: لقد التقينا من قبل.. من آلاف السنين.. أمير في قصر الفرعون وأنت أميرتي، قلت: عفواً يا سيدي بل جاريك، والتقت عينا.. كم من الوقت لا أدرى (..) ولكني أعلم الآن أنه في هذه اللحظة قد تسرب دمي متسللاً ليختلط بدمه، كما تسلسل دمه ليختلط بدمي كما وأصبح كل منا نحو الآخر» (كذا)، وفي أن تنشر على الملأ حديث المخادع (تكتب السيدة بعض حوارهما: «قال لا أستطيع أن أفارقك.. ثريا.. أمي.. حبيبتي.. زوجتي.. ضعيتي في رحمك ولا تلدين.. أخفيتني داخلك من عيون كل الدنيا.. أصبحت أخشى كل شيء إلا معك.. ودخل نفسك.. هنا فقط أحس بالأمان.. إلخ).

قد تكون السيدة حرة في أن تكتب هذا ومثله، ما دامت تجد من ينشره لها على حساب الناس، لكن ما هي ليست حرة فيه أن تمضي في تزيف وجه الواقع الثقافي والإعلامي الذي عشناه جميعاً في الستينيات والسبعينيات، إن هذا ينتمي إلينا نحن: الذين أفادوا منه والذين قاوموه. الذين صعدوا في حمى تزيف وجه مصر، والذين ظلوا قابضين على نقاتهم كالقابضين على الجمر، إن هذا ينتمي إلى ماضينا نحن وحاضرنا، لا ينتمي لعالم الأكاذيب المزوقة والزيجات السرية، والشقق المفروشة وقحج المخادع والأجساد المقرورة والصدور المعتصرة!

تكتب السيدة ثريا عن المجلات الإعلامية التي كانت تصدر باللغات الأجنبية أوائل الستينيات «كان توزيع المجلات قد وصل إلى عشرات الآلاف وكانت خطابات الاشتراك والإعجاب والتعليق على المادة الصحفية تأتي إلى المجلة من الخارج فيما يسمونه «جوال» (كذا) ونجحت المجلات نجاحاً باهراً أعمى عيون الحاسدين وكارهي النجاح. وطلب من الدكتور رشدي الاستقالة».

وهذا كله كذب صراح. تلك هي الحقائق التي لم يكتبها أحد حين نشرت ولا أظن أحداً قادراً على تكذيبها الآن.. «لكني تعرف ما يجري في نموذج واحد من هذه المجلات مثل «الاراب أوبزرفر» فإن المجلة ظلت كل أسبوع حتى مايو 64 تطبع 12000 نسخة منها 2500 نسخة تخصص للبيع و8500 اشتراكات رسمية للاستعلامات وغيرها، وأن متوسط ما تباعه للجمهور مما يطرح في السوق هو 175 نسخة. كذلك «الويسرفاتير» الفرنسية، ولا داعي لتفصيل ما حدث لمجلة سكريب باللغات الخمس: لأنها مخصصة كلها للاشتراكات الرسمية. وقد جاعني أن وزارة الثقافة قد توقفت عن إصدار سكريب: لأنها تنجبت إلى عدم جدوى

إصدارها، لكن هذا لم يتم إلا بعد سنوات عديدة من الاتفاق عليها بغير طائل وهذا نفس ما حدث للمرحومة (الأراب ريفيو) (..) «عن لويس عوض: كلمة هادئة عن مجلات وزارة الثقافة، الأهرام 1965/5/14».

وتمضى السيدة فى روايتها فتورد جملة من أكاذيب فى جملة واحدة: «وتسلم دكتور رشدى مسرح الحكيم، وكان خراباً يتعق فيه اليوم.. وأصبح وأمسى أكبر منارة ثقافية فى مصر». أولى الأكاذيب أن المسرح لم يكن موجوداً أصلاً قبل أن يتولاه رشدى، بل أنشئ خصيصاً لكي يتولاه، وقد افتتح فى 1964/1/9 بمسرحية «بيجماليون» لتوفيق الحكيم (من إخراج نبيل الألفى)، وفى اليوم التالى صدر العدد الأول من مجلة المسرح يرأس تحريرها رشاد رشدى ويعمل فى سكرتيريتها سمير سرحان، أما دور هذه المنارة فيعرفه كل المشتغلين الذين لم يجرفهم ميل أو هوى، إنه الإسهام فى تخريب المسرح المصرى، وزرع العقبات والأشواك فى طريق ازدهاره. أكتفى هنا بشهادة واحد من ألمع النقاد الذين تابعوا مسرح الستينيات هو بهاء طاهر. بعد أن عرض بهاء لإحدى مسرحيات مسرح الحكيم (مسرحية «الشبعانين» من تأليف أحمد سعيد مدير صوت العرب، وصوت إعلام كارثة 1967. هل تذكرونه؟) كتب: «ويبقى بعد ما تقدم أن كل هذا الكلام لا قيمة له، فقد نجحت المسرحية نجاحاً كبيراً على المسرح بمعنى أن الجمهور قد أقبل عليها إقبالاً منقطع النظير، وقد سبق الحديث عن هذه القضية فى هذا الباب أكثر من مرة. أما العنصر الجديد الذى تجب الإشارة إليه هنا فهو فضل مسرح الحكيم فى تكوين هذا الذوق المسرحى السائد ففى خلال ثلاثة عروض شاهدها فى مسرح الحكيم هذا الموسم كان الرقص والغناء والاستكتشات الفكاهية هى العوامل الرئيسية فى العرض المسرحى.. (مجلة الكاتب، مايو 1966).

وبعد كارثة 1967 سقط عبد القادر حاتم مهندس الإعلام المهزوم، فسقط معه رشاد رشدى، هو راعيه من نهاية الخمسينيات وحتى عودته لدائرة الضوء الساداتية فى السبعينيات، وتقدم رشدى بمسرحيته المهينة «بلدى يا بلدى» لمسرح الحكيم الذى تركه ليديره جلال الشرقاوى، ورفضت السيدة محبسة توفيق أن تلعب دوراً فى هذه المسرحية، وبنت رفضها على أسباب فكرية وسياسية، ودارت معركة نقدية انتهت بأن نجح رشدى من خلال علاقاته الوثيقة بأجهزة النظام - فى أن يفرض مسرحيته على المسرح والناس.

تكتب السيدة ثريا «خرجت (بلدى يا بلدى) إلى النور بعد صراع مرير مع من يسمون باليسار والتقدمية (كذا) رغم أن مضمونها كان فعالاً للتقدمية لو كانوا يفهمون (كذا أيضاً) وبخلت الجرائد وبعض المجلات طرغاً فى الصراع وتدخل الوزير ووصل الأمر إلى أعلى

مستوى في الدولة.. وظهرت على المسرح.. ولم يوجد مسئول في مصر ممن كانوا يسمون باللجنة المركزية والاتحاد الاشتراكي ومجلس الوزراء وجهاز المخابرات إلا وحضروا لمشاهدة المسرحية...».

والحقيقة إنني لا أعرف عملاً يحتقر جماهير الناس، ولا يرى قبيحاً إلا غوغاء تسعى لإشباع البطن والفرج - مثل هذا العمل، من اللوحة الأولى للأخيرة ترسم مسرحية رشاد رشدي صورة مهينة ومقرفة لشعب جاهل ومتواكل لا يطرب إلا للطعام والجنس، شعب ينصرف عن أي داعية أو مصلح أو ثائر، ولا يجتمع إلا حول الحاروي والراقصة، شعب تُختطف نساؤه وتغتصب وهو لا يفعل شيئاً سوى أن يغني مواويل العشق والالتياح الجنسي المحرق، والأصوات التي ترتفع ضد الفساد والظلم خافتة أو هاذية، ومن البداية تؤكد المداخلة حقيقة هذا الشعب: «الناس زى ما شفتنا فاقدين الاهتمام عايشين بس علشان ياكلوا ويشربوا ويضحكوا ويلعبوا...» أما إذا حدثت المعجزة وتحركوا أو ثاروا، فقصارى ما يفعلون هو أن يأتوا بالقاضى المعزول ويركبوه حملاً بالقلوب ثم يزقوه في الصواري والطرقا، والشخصيات التي يفترض أنها «ثورية» متعالية على الشعب، معزولة بعيدة عنه، والكلمات كثيرة في طول المسرحية التي تؤكد اليأس من الناس والاحتقار لهم والاستخفاف بهم. والثائرون مهزومون منذ البداية وهزيمتهم محسوبة عليهم وعلى خالقهم لا على الناس ولا على فكرة الثورة، ودعوة السيد أحمد البدوي مغرقة في المثالية والغموض فانهزله عن الناس هو هزيمته وفشله، ودعوته للزهد مرفوضة ممجوجة، فالثائر الحقيقي يريد الدنيا ولا يهمل الآخرة. أرايت إذن كيف أن مضمونها «فعال للتقدمية، لو كانوا يفهمون؟».

* * *

وما فعله رشاد رشدي في «بلدى يا بلدى» حين فرض عرضها على المسرح والناس لعلاقاته الوثيقة بأجهزة النظام، عاد لفعله مرة ثانية في 71 بمسرحيته التالية «نور الظلام»، فحين قدمها للمسرح رفضها المسئول عن هيئة المسرح آنذاك الأستاذ محمود أمين العالم - ويرر رفضه بأسباب فكرية وسياسية أيضاً، وبعد انقلاب 71 وإبعاد العالم فيمن أبعدوا عن مناصبهم، دار رشاد رشدي دورة واسعة انتهت بعرض مسرحيته، وجاء يوسف وهبي يجر جر أكفانه ليلعب دور البطولة في «دراما الفشل والخيانة» تلك: مالك مخمور ومهندس مهزوم أقاما فندقاً جديداً على أرض حديقة فندق قديم، فخسر الفندقان: لأن في حياة واحدهما موتاً للآخر. وكل الشخصيات خيانة تخون نواتها وتخون الآخرين، وكلها أسرى الماضي وعرضى الوهم، تقع النساء في الحب دون مبرر، وتتبدل في العشق دون كبرياء، ويهجرهن الرجال دون

ضرورة: لأن هؤلاء بدورهم باحثون عن العذرية الضائعة دون جدوى. ورسالة العمل كله هي أن البحث عن الحقيقة عبث لا طائل ورائه، والإنسان أسير ماضٍ ملوث لا سبيل إلى الفكّك منه، والحب لعبة يحسب كل من الطرفين حسابها لتنتهي في الشقاق المفروشة وغرف الفنادق، لا قديم باق على حاله ولا جديد يتفعنا. انقطع ما بيننا وما حولنا فلم يعد باقيا لنا سوى أن ندير وجهنا للجدار ونموت؛ لأن الإنسان ليس جديراً بالحياة والحب، ولأن السيادة دائماً لقوى الظلام، كلما لاح نور بادرت إلى ابتلاعه. والحصاد في النهاية صورة كارهة للحياة والناس، لا شعر فيها ولا نبوة ولا أمل في تجاوز الحاضر إلى المستقبل مهما يكن غائماً، والكلمات القليلة التي يقولها أقل الشخصيات أهمية في المسرحية عن المستقبل تضيق وسط نواح بقية الشخصيات المتخبطة في البحث عن ذواتها والخلّاص من الخيانة.. بالوقوع في الخيانة!

وبعد 71 لم يعد رشدي بحاجة لأن يخوض المعارك كي تعرض أعماله، فقد عاد راعيه عبد القادر حاتم لدائرة الضوء من جديد، فعاد رشدي، ومن حاتم إلى السادات... حتى نهاية النهاية.

ويبقى أهم ما تذكره السيدة ثريا في سياق آخر غير أعمال رشاد رشدي، حين تكتب عن لقائه الأول بالسادات تكتب السيدة التي جعلت لحديثها كله عنوان «المعلم والعاشقة»: في 25 ديسمبر من العام نفسه (75) كان قد حدد له ميعاد لمقابلة الرئيس أنور السادات لأول مرة. وكان زوجي وقتها يمر بوعكة صحية، ويسببها كان قد تناول بعض العقاقير المخدرة، وذهب لمقابلة رئيس الجمهورية، ولأول مرة يرى الرجل وجهاً لوجه. وكان تحت تأثير المخدر، وبالطبع لم يشعر بهيبة الحكم والحاكم، ولاقاه كما يلاقي صديقاً عزيزاً عليه (كذا)... إلخ.

ولا تعليق لنا على هذا الهزل كله سوى كلمات ثلاث : وافق شَنْ طَبَقَه!

* * *

وعلى نحو مختلف كل الاختلاف - دون مباشرة أو فجاجة - يبدو لنا وجه رشاد رشدي في قصة الدكتوراة لطيفة الزيات ذات الصديق الجارح «على ضوء الشموع» من مجموعتها «الشيخوخة وقصص أخرى»: للمرة الأولى ومن وراء قناع الفن الجميل وفي ظله - تتحدث لطيفة الزيات عن تلك الخيرة المعذبة في حياتها، ارتباطها الزوجي برشاد رشدي من منتصف الخمسينيات حتى اتخذت قرارها بالانفصال عنه منتصف الستينيات.

ورغم أنه يرد في أكثر من قصة من قصص المجموعة، إلا أننا نكتفي هنا بهذه الأخيرة فهي مخصصة كلها لتفتين هذه الخيرة (انظر قراءة قصص المجموعة لكاتب هذه السطور - في مجلة الهلال، القاهرة، عدد مارس 1987) إن القصة تبدأ وصاحبيتها في ذروة من ذرى

أزمتها ، فالرغبة القديمة تلح عليها للإفلات من الشقة العالية المطلة على النيل، ومن زوجها ودائرة نفوذه وهي تنطلق في رحلة مع بعض أصدقائها إلى بيت في إحدى قرى الفيوم، ترتاح هي للجماعة التي ستصحبها؛ لأنها مختلفة عن تلك التي تتحرك في إطارها خلف زوجها، والتي تسهر في كافيتيريا «سميراميس» وتحضر حفلات الافتتاح في المسارح والمعارض، وتتناول العشاء على ضوء الشموع في المطاعم الأنيقة. عين إلى الخارج والثانية إلى الداخل والاثنتان تعملان في تناسق وتناغم، ولأن ما في الداخل هو ما يعيننا الآن فإن الكاتبة تقطع بنا رحلة أخرى تستدعي خلالها صوراً وأحداثاً وتفاصيل ومشاعر.

معها حملت مشروع روايتها الثانية (للدكتورة لطيفة الزيات رواية واحدة شهيرة هي «الباب المفتوح» 1960) في دفتر بلون الرمل تنقش في صفحات الشمال ما تكتب في اليمين. وهي تلخص فكرتها الرئيسية: المهم هو الرحلة لا ما تتمخض عنه، مواصلة الإنسان للسعي وليس ما يتمخض عنه سعي الإنسان. قال لها الصديق أستاذ علم النفس معقياً: «إن مشروع الرواية يفلسف الفشل، ثم أضاف موجهها لها السؤال: هل تحاولين تبرير وضع لا تطيقينه؟ تأملت لأول مرة - صديق تعقيبه. وتذكرت أحد زملاء زوجها - وهو يقف منه على التقيض السياسي - وهو يقول لها إن الناس مندهشة لأنها كتبت رواية ممتازة بالرغم من كل شيء».

ولكن لماذا نسيت العهد الذي قطعت على نفسها بأنها لو ملكت القدرة على إكمال روايتها لو انتهت القدرة على التحرر من زوجها ومن هذا البيت ومن هذا الأسلوب في الحياة؟ أتمت الرواية ونسيت - في حومة نجاحها - العهد، وبدل أن تشارك بقدر ما تستطيع في تغيير الأوضاع أدمنت البكاء في ظلمة المسرح والسينما والسرير، دموع التكفير أم دموع التطهير؟ وظلت تلعب دور الكاتب الذي ظهر فجأة من المجهول وهو يملك مفاتيح الكتابة، أية مفاتيح؟ «ها هي تعترف الآن أن مفاتيح الحرفة ومعرفة أسرار اللعبة لا تملك أن تصنع هذا الوله الخاص بالحياة الذي هو مادة الفن. وبدونه يتحول إلى مادة للتسلية أو لعبة زخرفية فارغة. واعترفت لنفسها أيضاً بأنها، في روايتها تلك، مارست شيئاً من الغش؛ كي تصل لقلوب القراء...» واعترفت أخيراً بأن حبل خداع الذات طويل وإن التف في النهاية على عنق الإنسان. وهي تتدحرج في الحقل الأجرد تذكرت أنها كانت تحلم - وهي صبية - بأن تجرى حافية القدمين في حقل قول أخضر، وأن تتمدد وحبيبها تضمهما الخضرة ورائحة الخصب، وأن تأكل وحبيبها الفول الأخضر بشوكه مع الجبنة القريش. وانتهت وزوجها لتناول العشاء على ضوء الشموع كالعاشقين «مامن عشق تيقى بينهما، تفصل الشموع وأنصاف الحقائق ومرارة الحقيقة وقسوة الخديعة والرفض المتبادل لماهية الآخر، والخوف من الاصطدام

والحرص على الصورة الاجتماعية والتظاهر بنجاح مشروع أفلس منذ زمن طويل... ويدل أن تصرخ فيه: كاذبة هذه الشموع، كاذبة هذه الزيجة، كاذبة كل الدوائر التي تدور فيها. عاشت الكذبة، ويدل أن تصرخ فيه قرأت له ذات صباح قصيدة لصالح عبد الصبور، لا تذكر منها الآن سوى بيت واحد، المرأة تقول للرجل الذي يسهر معها في الكافيتريا: «قم بنا يا حبيبى قبل أن يطلع الصبح وتزول مساحيقى...».

(انظر للذاكرة المراوغة: هذه سطور عبد الصبور التي أسقطتها الذاكرة، وستعرف - على الفور - لم أسقطتها، تقول المرأة لرفيقها:

«يا عاهرى، يا خدعتى، يا قدرى

في الساعة الليلية الأخيرة

خذنى إلى البيت، فإننى أخاف أن يبلّنى الندى

تذوب أصابعى

ويبدو قبح وجهى»

أغنية لليل «أحلام الفارس القديم» (1964)

وليس العشاء على ضوء الشموع غير طقس واحد من مجموعة الطقوس التي تشكل حياتهما معاً، طقس الطقوس حديث الليل، إن كانت نائمة أيقظها يعد لها طعام العشاء ويجلس على طرف سريرها ويحكى عن نجاحاته اليومية التي لا نهاية لها، وعند النجاحات الغرامية ترد في الحكاية أنصاف الحقائق. من سنين صاحت فيه أن يكف عن الكذب، عن الإهانة المجانية لكليهما، لكنه لم يتوقف. استحال عليه أن يعيش دون مستمع ليلي لنجاحاته اليومية.. ولمراته اليومية من جمود الناس والدنيا التي لا نهاية لها أيضاً.. وعلى مر الأيام تحولت إلى أذن تستمع وفم معقود اللسان، بعد أن اكتشفت ألا أرضية بينهما للقاء. ليس هذا فقط، في الفراش أيضاً حولها أداة إشباع «يوم لم يكن لقاؤهما في السرير طقساً صرخ فيها «أنت تحتقرينى، جسديك يرفضنى.. يحتقرنى..» لم تكن تعرف أن خداع العقل لا يجوز على الجسد، وأنه أحياناً يكون أذكى من العقل وأفصح تعبيراً، وتوقعت أن يكف عن الفعل الجنسي، لكنه لم يكف وتحولت العملية لطقس مدمر وتحولت هي لأداة إشباع..».

لم هذا كله؟ كيف بلغت قرار الهوية؟ ها هي تعترف وهي تتمدد وسط خضرة لا تعرف لها اسماً أن سفح الجبل هو نفس السفح وأنه لا قرار للتنازل، وتنازل صغير يسلم الإنسان لتنازل أكبر، ويفيق الإنسان ذات يوم ليجد نفسه في هوة بلا قرار.

شيء ما حدث في مغرب ذلك اليوم ومسائه أنهى هذا العالم بغير رجعة.. هل انتهى وهي تمر بمساك القرية الطينية تقاوم رغبتها في الإغماء وتنتصر عليها أم انتهى حين صرخت في بيت الخولي اخرجوني من هنا؟

شيء ما زائف ومصنوع في بيت الخولي، أراد الانتقال من بيت الطين لبيت من الطوب الأحمر ولم تسعفه قدراته، فبقى بينه حجرة واحدة معلقة في الهواء، إلى هذه الحجرة جيء بامرأته كي تفحصها الطبيبة الصديقة.. وتحدثت الراوية بالمرأة المريضة التي تبدو غريبة مُتَبَتَّة وهي ممددة على سرير معدني أسود في حجرة معلقة، وتسألت: «هل يتأتى للمرأة المريضة أن تعود إلى حيث تنتمي وقد انتهت اللعبة؟» وعرت الطبيبة المرأة من ملابسها وما كادت تميل تضع السماعة على قلبها حتى أنهار السرير بالمرأة العارية وخرجت هي من الغرفة مختنقة بخزيها.. وفي الهواء الطلق خارج منزل الخولي وقفت ترتجف بخزيها وتتحنس جسدها تستشعر عمق الجراح التي أصابتها لحظة انهيار بها السرير عارية..

تلك اللحظة المستعادة بكل ضراوتها وبقدر الخزي والمهانة فيها، أن ينهار بها السرير عارية وهي أداة تُمتنع ولا تستمتع، ينتهكها رجل كربه يرفضه الجسد ويرaug العقل في قبوله، تلك اللحظة كانت النهاية، اجتازت المرأة الصراط الوعر، رعت غضبها كما ترعى الحامل الجنين «يتأتى على المرأة وقد انتهت اللعبة أن تقف على قدميها، أن تأوب إلى نفسها» إلى أهلها وناسها، إلى بيتها بعد غيبة عشر سنوات..

إن الرواية الأولى للكاتبة – الراوية ترد في هذه القصة بعد صدورها بربع قرن (60 – 85) وقد فات عليك كيف تراها صاحبيتها.. فكيف تراها نحن في هذا الضوء الجديد؟

أكتفى هنا بالوقوف عند ملاحظتين: الأولى هي أن الزوج الذي لا تسميه الكاتبة في هذه القصة هو الدكتور فؤاد رمزي (لاحظ جرس الاسم) في الباب المفتوح، وأكتفى كذلك بالإشارة لنقطتي تطابق: من حيث ترديده طقس الحديث الليلي نقرأ من الباب المفتوح: «وكان لرمزي قدرة على تركيز الحديث حول نفسه، حول المؤامرات التي دبرت ضده وأحيطها والخطط التي رسمها ونجحت، والكتب التي كتبها والتي ينوي كتابتها والانتصارات التي أحرزها والتي سوف يحرزها، وكان لرمزي أيضاً القدرة على إحاطة حديثه بأهمية تبلغ مستوى القداسة وكان مصير العالم كله يتوقف على.. الخطوة التالية التي سيتخذها ليسحق أعداءه سحقاً نهائياً».. (ص 299)، وعن أنصاف الحقائق والأكاذيب حول نجاحاته الغرامية، يكفي أن نقرأ وصف ليلي للدكتور رمزي وهو ينظر لبنت خالتها ليلة إعلان خطوبتها بالذات: «وطاقت عينا الدكتور رمزي بالجسم الفاتر الناضج تزنه في لهفة وفي ظمأ.. ورأت ليلي عيني رمزي

تستقران في نهم على الخط الذي يفصل بين نهدي جميلة وشفتاه تنكوران في ابتسامة كريمة أشبه بتكشيرة حيوان مفترس.. ثم وصفته جميلة فأوجزت وصفه: «داه زى الكلب.. ريقه يجرى على أى عظمة...» (اقرأ: المشهد كاملاً من ص 262).

إن هذا أصدق وصف للدكتور فؤاد رمزي (اقرأ: رشاد رشدي) تقدمه ليلى في خواطرها، «وهل اكتشفت أن رمزي لا يحبها؟ هل اكتشفت أنه غير قادر على الحب؟ هل عرفت فيه الإنسان الذي يخفي احتقاره لنفسه تحت مظهر من القوة والذي يبرر ضعفه بنظريات عقيمة؟ الإنسان الذي ينمو على حساب الآخرين كالنباتات المتسلقة والذي لا يشعر بالثقة إلا إذا سحق كل إرادة تتحدى لإرادته؟ الإنسان الانتهازي الذي يكرس كل نكاته وأدمية من حوله من الناس ليحقق أغراضه الشخصية والنفعية (ص 296 - 297)».

إن الشخصيتين تتطابقان كاليد والقفاز، وقراعهما معاً واحدة في ضوء الأخرى إنما تغنى فهُمَا لهما معاً، وهذا يقودنا للملاحظة الثانية حول الوظيفة الحقيقية التي أدتها الرواية الأولى لصاحبيتها: لقد قدمت إليها التسوية المرغوبة: أن تهرب من الزيف وأن تبقى فيه، أن تفعل وألا تفعل، أن تقدم وأن تحجم في الوقت ذاته.

وتمتكت التسوية في معادلة واضحة الحدود: ليلى سليمان تخلع خاتم الدكتور فؤاد رمزي ولطيفة عبد السلام تهدي روايتها للدكتور رشاد رشدي!

* * *

رشاد رشدي صفحة كريمة من صفحات الثقافة المصرية، هكذا كان، منذ بدء ظهوره، في واقع الأربعينيات، وقد يكشف التأريخ لهذا الواقع الدور «الخاص» الذي لعبه عدد من الأساتذة الإنجليز في الجامعات، وسواهم في سنوات الحرب العالمية، حيث القاهرة تقص بالضباط والسياسيين ورجال المخابرات الإنجليز والعاملين معهم - سرّاً وعلناً - وراء واجهات متعددة (شركة شل، جماعة إخوان الصرية، محطة الشرق الأدنى، نادى خريجي قسم اللغة الإنجليزية.. إلخ) ولم يكن رشاد رشدي بعيداً عن هذه الدوائر. وفي 1947 سافر رشدي إلى إنجلترا ورجع بشهادة الدكتوراه من جامعة ليدز في نهاية 1950 (عن مصر في عيون الرحالة والمستشرقين في القرن الثامن عشر) وحملت الحركة الوطنية التي طالبت بإلغاء معاهدة 1936 وما تبع هذا الإلغاء من الاستغناء عن الأساتذة الإنجليز في الجامعة وغيرهم، لأن يتولى أمر قسم اللغة الإنجليزية في كلية الآداب. من ذلك التاريخ وهو يخوض المعارك المتصلة، كي يفرض سيطرته الشخصية والفكرية على القسم، ومنه يتخذ قاعدة إنطلاق للحياة الثقافية الواسعة. وخصومه في تلك المعارك كثيرون - منهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر: الدكاترة

ياسين العيوطى ومحمد إسماعيل موافى، ولويس عوض وشوقي السكرى وآخرون.
من قسم اللغة الإنجليزية للحياة الثقافية الواسعة استطاع رشدى دائماً - بعلاقاته الوثيقة والمتشابكة بالمستولين فى النظام وأجهزته - أن يواصل الصعود، وأن يخوض مع تلاميذه وأتباعه - وهو لا يطلب منهم أقل من الولاء الكامل لشخصه وفكره ومواقفه - المعارك الضارية دفاعاً عن انفصال الفن عن الحياة، ووقف هناك بعيداً معزولاً عن الواقع وهموم الناس. إنما لهذا ازداد صعوداً حين خلت الساحة - أو كادت - ممن يمثلون فكراً مناقضاً، بعد حملة عبد الناصر على اليساريين والماركسيين فى نهاية الخمسينيات، وأن يظل دائماً مرتبطاً بكل العناصر المعادية لثقافة مصرية ذات مضمون تقدمي وتوجه إنسانى.
هكذا كان الرجل، وهكذا عاش، حتى لفظ أنفاسه الأخيرة.

* * *

ونحن نفتح هذه الصفحة الكريمة، لا من أجل الماضى بل من أجل الحاضر والمستقبل. ولعلك قد رأيت مما سبق أن رشاد رشدى لم يمت، بل لعله قد تزايد أو تكاثر، فهؤلاء تلاميذه وحواريوه يشغلون مواقع مؤثرة فى الواقع الثقافى المصرى (فى الجامعة، وفى هيئة النشر بكتبها ومجلاتها ودورياتها، وفى أكاديمية الفنون ومعاهدها المختلفة، وفى بعض وجوه العمل الإعلامى والكتابة النقدية).

إنما لهذا قلت وأقول: إن معارك الماضى لم تنته مادامت تحيا فى الحاضر، ولهذا يجب أن تخاض المرة بعد المرة؛ حتى لا تتم خسارتها إلى الأبد.

نعم، يجب أن تخاض المرة بعد المرة حتى لو نسينا - فى غمارها - أن نذكر محاسن موتانا!

1987

هكذا تعلمت من لويس عوض

يعرف الكثيرون أنني كنت - وما أزال - ناقداً للويس عوض، أو بالأحرى لمشروعه الفكري الذي أراه متكاملًا، مترابط الحلقات، وهذا موقف لا يضع رحيل الرجل نهاية له؛ لأن مشروعه الفكري سيبقى مطروحًا، والخلاف حوله سيبقى مشروعًا كذلك.

لكن رحيل لويس قد رفع عني الحرج، في أن أقول بعض ما كنت أتخرج من قوله، وأنا واحد من جيل تكوّن على نحو كان لابد أن يجعل من لويس معلماً له، وأستاذًا، وقد أحببت له دائماً أن يكون في هذا المقام، لهذا قد أميل لأن أرى أخطاءه الصغيرة خطايا كبيرة، وهفواته الصغيرة أخطاءً كبيرة، وكان لويس يقدم هذه الأخطاء والهفوات لمن شاء.

حدثنا لويس طويلاً عن الأكويني وأوغسطين، وباسكال وكونت وديكارت وفولتير وروسو.. إلى آخر القائمة، وقد كنت أتمنى له - هو المفكر - أن يعمل - بإرادة واعية ومصممة - على قهر تحيزات والخروج من أوهام الكهف التي تحجب عنه رؤية بعض الحقيقة؛ رأيت ليلة في بهو المسرح القومي (القديم) - ولم أكن أحب أن أرى - وهو يفك رباط عنقه في عصبية واضحة، ويقول لمن حوله: سأختم.. إن هذا «الارابيسك» يخفقني، وقرأت له ذات يوم - ولم أكن أحب أن أقرأ - إحساسه حين وطئت قدماه أرض أوروبا أول مرة بأنه إحساس الذي خلقه الفجر طفلاً وأبعده عن أهله سنوات قبل أن يعود إليهم!

هاتان الواقعتان الصغيرتان تجسدان عندي مشروع لويس عوض كما أراه: إنه بلورة سيادة النموذج الغربي في الحضارة والفكر والأدب، واعتباره واجب الاحتذاء وقياساً وحيداً للجدارية والبقاء (هذا يسرى على رد أصول الكلمات العربية إلى القوطية والجرمانية في «فقه اللغة»، وعلى البحث عن «المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي» والتأريخ «للفكر المصري الحديث» لإثبات انقطاع الصلة بين عصر الحديثة والتراث العربي - الإسلامي من جانب، ثم إثبات أن كل ما تحقق لمصر الحديثة من إنجازات وجميع ما عرفت من مظاهر الحرية والديمقراطية في «الفكر» و«التنظيم» إنما هو أثر من آثار حملة بونابرت، من الجانب الآخر. كما يسرى على تفسير أعمال المبدعين المصريين والعرب الذين يعرض لهم في نقده بأفكار

وتصورات غربية عنهم مثل «الصلب» و«الفداء» و«الخلاص»، وعلى قياس الأعمال المسرحية على مسطرة أرسطو... إلخ). الشق الثاني من مشروعه هو العمل على نفي أية صلة في الماضي، أو قيمة في الحاضر، أو جدوى في المستقبل، عن أى مشروع عربي – إسلامي (أحيل من شاء إلى الصياغة الأخيرة التي قدمتها لجهد لويس عوض الفكري وعمله الإبداعي في: «أوراق أخرى من الرماد والحجر، القاهرة، 1990، ص 192 وما بعدها»).

حين أقرأ كل كلمة كتبها (أو ترجمها) لويس عوض، وأصل إلى فهم جوهر مشروعه الفكري على هذا النحو، فلا بد أن أكتب هذا وأعمل على نشره، أغرتني بذلك عوامل إضافية في هذه السنوات الأخيرة، تمثلت في لون من «تصنيف» لويس عوض – على نحو ما حدث لتوفيق الحكيم في ذات السنوات وقبلها بقليل – والعزوف عن مناقشة مشروعه بالموافقة عليه أو الخلاف حوله أو تعديله، والاستسلام – في لون من الكسل العقلي المفرط – لعبارات ومصطلحات لا تعني شيئاً عند تحييصها، ولئن شاء الدليل أن يراجع ما نشرته عنه الصحافة المصرية (والعربية إلى حد كبير) منذ بدأ احتضاره الطويل قبل سبعة شهور.

من ناحية أخرى، عمل لويس على أن يجعل نفسه في مهب الريح المواتية، فلم يعد يعارض شيئاً أو أحداً، وشغل نفسه بمقالات مطولة عن عصر التنوير والثورة الفرنسية، ولا تحدثني عن «رسائل غير مباشرة» تحملها هذه المقالات، فليس هذا اللون من التعثر بين التخفي والمكاشفة هو ما يصلح لنا، هنا الآن.

بل ومضى لويس في هذا السبيل شوطاً طويلاً. كنا قد رأينا من قبل يهدى واحداً من كتبه لعبد القادر حاتم حين كان وزيراً ومسئولاً، ثم يهدى كتاباً آخر لثروت عكاشة حين أصبح بدوره وزيراً ومسئولاً، وقلنا: مفكر يلتزم الأمن والأمان، ويتقى سطوة العسكر التي ذاق وطأتها من قبل. أما أن يتقرب من وجوه الثقافة الرسمية السائدة الآن، فيكتب عن أعمالهم الركيكة ويناقش خططهم التافهة، فقد كان هذا أكثر مما يُحتمل (في صيف 88 ناقش لويس مشروعاً لفاروق حسنى، وأعمالاً لسمير سرحان ومحمد عناني وقوزي فهمي، وانتهى العام بحصوله على جائزة الدولة التقديرية، التي حصل عليها من هم دونه، والتي لا تضيف إليه شيئاً سوى تأكيد «الرضا الرسمي» عنه).

في هذا المناخ – من ناحية ثالثة – فإن ناقد لويس عوض معرض للاتهام بالابتزاز، فمنذ اتخذ «أهل اليسار» واحداً من أئمتهم – استناداً لمعطيات غير دقيقة أو مواقف جزئية وشخصية – أصبح ناقدوه من غلاة اليمين (رغم ذلك فإنني ما زلت أرى في نقد الشيخ شاكر اللويس – بعيداً عن الأوصاف والسخرية والهجاء – تحقيقاً علمياً بالغ الدقة لواقعة تاريخية

وثقافية ساقها لويس في دراسته للمعري، واعتمد عليها اعتماداً جوهرياً)، ولعل في ذلك لوئاً آخر من الكسل العقلي الذي يجعلك لا تدرك الفرق بين أن يتوجه النقد لمشروع فكري مطروح من يمينه أو يساره!

من ناحية أخيرة، فإن موقفى من نقد لويس عوض موقف قديم، ولعله بدأ مع أول مقال نشرته عن عمل من أعماله في ذروة حضوره (انظر: العنقاء، رواية أم ترجمة حياة، روز اليوسف، 1966/9/12)، وتتابع مع تطور مواقفه وأعماله (انظر - مثلاً - مجلة الطليعة القاهرية، يناير 1975).

على أنني يجب أن أضيف أنني قد تعلمت من وجهى لويس عوض، وأننى أرى في حياته وعمله دروساً مفيدة:

عاش لويس مخلصاً لعمله، محتشداً له، ولم يكد يعرف لنفسه اهتماماً آخر، ولعل أفضل أوقات حياته هي تلك التي قضاها - مثل آياته الرهبان - متوحداً في مكتبته الثرية، يقرأ ويكتب، ويبذل كل جهده في سبيل الإحاطة بموضوعه، والعمل على وضعه في سياقه الاجتماعي والحضاري، يخطئ أو يصيب... هذا شأن آخر، لكن ما يصل إليه يمثل أقصى ما يبلغه الجهد ساعة الكتابة.

ثم إنه رحل فقيراً، أو كالفقر، والقليل الذي خلفه يملك أضعافه من همونه معرفة وخلقاً واعتزازاً.

ولويس عوض مفكر كبير، وهو - شأن كل مفكر كبير - يصدر عن منظومة من الأبنية الفكرية الثابتة، مما يجعل لدراساته نوعاً من الاتساق، لكن الالتزام بتلك الأبنية - دون محاولة واعية مستمرة لنقدها - يجعل من بعض اجتهاداته تفسيرات أحادية الجانب للظواهر أو القضايا التي يتصدى لها.

لكننا نستطيع القول - دون تجاوز - إنه كان حليفاً للتقدم، صديقاً للحرية السياسية والمساواة الاجتماعية، داعية لإشاعة الإيمان بقيم العقل وإعلاء شأنها. وإن شئت استخدم المصطلح الذي كان يهواه أمكتك أن تقول إنه كان - على وجه العموم - «إصلاحياً» في المجتمع، «مثالياً» في الفكر، «ديموقراطياً» في السياسة، «رومانسياً» في الأدب والفن.

إننى كلما تذكرت أخطاءه في قراءة بعض النصوص، ثم مسارعتي إلى بناء تفسير كامل يقوم على قراءة مغلوطة (وأشهرها بيننا «الصلبان» في دراسته للمعري، ومطلق المرأة» بمعنى «تحرير المرأة» في «المؤثرات الأجنبية» و«لواظف المغنية» في مقاله عن السياب)، أقول: إننى كلما تذكرت هذه الأخطاء يقع فيها قارئ متمرس، كلما زاد اهتمامي بحسن قراءة

النصوص، وإعادة قراءتها، والتراث أمام إقامة تفسير نظري لا تسانده معطيات أخرى سوى كلمة ترد في السياق.

في دراسته عن الأفغاني استسلم لويس للمصادر المتاحة له دون نقدها، وما ظنك باكاديمي راسخ القدم، يتصدى لدراسة مصلح وثائر، كانت رسالته حض شعوب الشرق على مناهضة الاستعمار، فيعتمد على تقارير أعدتها مخابرات دول الاستعمار تلك ذاتها عنه؟ إلى أي حد يستقيم هذا الاعتماد - دون أدنى محاولة للشك في المعلومات التي تضمنتها تلك التقارير - أساساً لدراسة «موضوعية»؟ جاءت النتيجة واضحة لكل ذي عينين: قائمة من الأوصاف المتصادمة والمتناقضة، فالأفغاني ثيوقراطي وعلماني، تقدمي ورجعي، ثوري ووسطى ومحافظ، جدلي وتقليدي وحالم، سلفي وشيعي وبهائي، وهو إلى ذلك كله - مريب وجاهل ومزدوج الشخصية!

كيف لا يلتفت المفكر، والأستاذ الأكاديمي، لكل تلك التناقضات؟

لقد تعلمت من درس لويس والأفغاني ضرورة نقد المصادر، والالتفات لأهواء ومصالح أصحابها، والنظر إلى المعلومات والأحكام التي تقدمها في هذا الضوء، وإلا فإن الباحث يسلك «مسالك التهم.. وإن اتهم فلا أجر له!..».

تعلمت من ترجمات لويس غير الدقيقة في المسرح، ضرورة التزام الدقة، ومواعة الترجمة لمقتضيات فن المسرح. في 68/69 بدت لوزير الثقافة ثروت عكاشة فكرة أن يقدم ثلاثية «الأورستية» على المسرح القومي، واستقدم لها مخرجاً يونانياً عريقاً متخصصاً في الإغريقيات (وفي «الأورستية» التي قدمها بلغات عديدة في بلاد مختلفة) هو تاكيس موزينيس، وبدأ الرجل بروفااته على ترجمة لويس عوض، ومازلت أذكر المشهد بوضوح في صالة المسرح القومي والمخرج يضع أمامه ساعة دقيقة، ويطلب بدء البروفة، وتمضي دقائق يلتفت الرجل بعدها مندهشاً، ثم يأمر بوقف البروفة، يلتفت إلى مساعده (أحمد عبد الحليم): «إن الحوار في هذا المشهد لا يستغرق - بكل اللغات - أكثر من دقيقتين... فماذا يقول هؤلاء؟» وطلب نسخة بالإنجليزية ليتبين أن سطرين اثنين قد ترجمهما لويس في أربعة عشر سطراً، وكتب عبد القادر القط - وهو مترجم عن الإنجليزية أيضاً - عن أخطاء الترجمة، واعتذر لويس بأنه لم يكن «يترجم» لكنه كان «يُعرِّب».

بدا لي هذا الأمر كله لوناً من الخفة والاستسهال لا تليق بالأستاذ الكبير!

وكان من المسلم به بيننا أن لويس عوض قد توقفت متابعتها للأدب المصرى (دع عنك الأدب العربى، الذى لم يكن، أصلاً، من متابعية) عند نجيب محفوظ ويوسف إدريس فى الرواية والقصة، وعند عبد الصبور وحجازى فى الشعر، وعند جيل مسرحى الستينيات (نعمان والفريد والشرقاوى ورشدى... إلخ) فى المسرح، وإنه لم يتعرف إلى التالين على هؤلاء تعرفاً كافياً يتيح له أداء دوره النقدي تجاه أعمالهم.

لكنه لم يسع - جاداً - إلى هذا التعرف، من ناحية، ولا توقف عن إصدار الأحكام المتسرعة حولهم، من الناحية الأخرى، وطاشت هذه الأحكام؛ لأنه أخطأ الاختيار، ثم لأنه لم يقرأ تلك الأعمال قراءة صحيحة، أحد وجوه صحتها أن تكون فى سياق أعمال مجاليهم، فى مصر وفى الوطن العربى جميعاً.

ثم حاول أن يعفى نفسه من تلك التبعة المفروضة عليه بحكم المكانة التى وُضِعَ فيها، وتقبلها راضياً وسعيداً، كشيخ النقاد، ومسئول عن الثقافة فى المؤسسة الصحفية الأولى فى القاهرة، وفى تلك المحاولة وجه لويس إهانات مجانية للمبدعين والنقاد معاً، فقال مرة: إن «أدباء الدرجة الثانية يكتفيهم نقاد الدرجة الثانية» وقال أخرى: إن أولئك المبدعين يطاردونه ويقتلون عليه؛ كى يحصلوا منه على صك الاعتراف بالوجود!

وقد تعلمت من هذا كله ألا أتحدث إلا فيما أعرف، وأن أتحرز «حتى لا أصيب أهدأ بجهالة...».

إنما .. هكذا تعلمت من وجهى لويس عوض.

فى المرات القليلة التى جلست فيها إلى لويس عوض، فى مكتبه، أو حول طعام وشراب، أسرّنى نكاؤه الهادئ، وبشاشته المتخفية وراء قناع الجهامة، وفكاته اللاذعة (النايبة أحياناً) ومعرفته المستفيضة ببعض القضايا، وسداجته المفرطة تجاه قضايا أخرى، وبساطته فى الحديث والطعام والشراب، دون حذلق، أو تقاهر، أو إدعاء سميت ليس سمته هو: لويس عوض.

يرحمه الله... ويرحمنا.

سبتمبر 1990

فى رحيل عبد المحسن بدر لمحات من حياته وأعماله

بعد صراع قصير مع مرض ضارٍ لا يُمهل، رحل الناقد والأستاذ الجامعى المرموق الدكتور عبد المحسن طه بدر (ديسمبر 1932 – مارس 1990).

وكان عبد المحسن متميزاً لمن عرّفه عن قرب، ولمن لم يعرف غير وجهه العام، على السواء. ولعل أهم ما كان يميزه عند عارفيه سماته الشخصية المتمثلة فى بساطته وصدقه، ووضوح مواقفه واستقامتها، ومطابقتها لما يؤمن به أو يعتقد بصحته، وقدرته على تعديلها إن بدت له معطيات تقتضى هذا التعديل، ثم تلك الصلابة الصارمة فى الدفاع عن وجهة نظره، ورفض التميع أو المساومة أو أنصاف الحلول حولها.

إنما لهذا ظل دائماً فى موقع المعارضة. لا أعنى المدلول السياسى للكلمة وحده، بل أعنى دلالة أكثر شمولاً. كان فى موقف المعارضة للممارسات السائدة داخل الجامعة، وفى وطنيه الصغير والكبير: المصرى والعربى معاً. ولأن مواقفه هى أفكاره، فقد كان عبد المحسن مصرياً عربياً دون جورٍ أو اعتساف، ولم تهن يوماً صلابته انتماؤه لأى من جانبيه هذين.

وكانت الجامعة بيته الصغير، قضى بها أغلب ساعات عمره، منذ دخل كلية الآداب طالباً بقسم اللغة العربية وآدابها فى سنة 1950 حتى رحل وهو أستاذ ورئيس للقسم ذاته. كانت الجامعة قاعدة لكنها لم تكن مهرباً أو ملاذاً، لم ينحزل مثل من اختاروا الانعزال خشية أن يعلق بأيديهم غبار الممارسة، ولم يزايد فيطلب المطلق هرباً من العمل على تحقيق الممكن، لكنه خرج – بقلب جسور – يعلن انتماءه لقوى التقدم، ويشارك فى تنظيماتها ومنابرها الثقافية المصرية والعربية.

مفتاح شخصية عبد المحسن عندى – وقد عرفته من منتصف الستينيات حين كان أحد المساهمين فى تحرير مجلة «الكاتب» ذات التوجه القومى والتقدمى آنذاك – إنه فلاح مصرى خالص، تمثل أصفى قيم الفلاح المصرى فى الصدق والبساطة والدأب والجد والقناعة والصبر على المكارة وتحاشى الصدام، فإن تحتم فلا سبيل إلى التراجع، كذلك تمثل قيمه

الجوهرية - التي كانت! - في التصاقه بأرضه، وتمسكه بالبقاء فوقها، يزرع وجهها بالخير كل صباح (خرج مرة واحدة للعمل أستاذاً بجامعة بيروت العربية نهاية الستينيات، ومن يُعرف بيروت وقتذاك بِرَّ أنه كان خروجاً إلى شرفة واسعة تتيح انفساحاً في النظر إلى الواقع العربي الراهن، ومعرفة أفضل بالتيارات الفاعلة فيه. لكنه بقي سنوات «الخروج الكبير»، التي تدافع فيها المثقفون والكتاب والأكاديميون متسابقين إلى الخروج، خشية أو طمعاً، بقي في بيته الصغير، يؤدي عمله بجدية ودأب، ويطلب خبزه كفاف يومه. وأذكر أنني سألته في العام الماضي عن صحة ما يتردد حول خروجه للعمل في إحدى عواصم الشرق الأقصى، فجاءت إجابته دالة ونفاذة: قال: «ويعد أن تعلمت كل هذا الذي تعلمته، هل من المعقول أن أذهب لتدريس مبادئ اللغة للمبتدئين؟»).

وشأت سنوات السبعينيات العابثة أن تبتليه، وأن تضع مبادته، - بل وكبرياءه الإنساني - موضع الامتحان، وذلك حين بدت نزوة للسيدة الأولى - التي كانت ! - أن تضيف إلى كل ما تملك شيئاً من الاحترام والجدارة، يتمثل في شهادة جامعية ودرجة أكاديمية كذلك. وكشفت تلك النزوة الأفتنة عن حفنة كبيرة من «الأكاديميين الأوفاد...» سارعوا بوضع أنفسهم، وما يعرفون، وما بين أيديهم من سلطات، في الخدمة وتحت الطلب. ونال كل جائزته بقدر ما أعطى. كانوا بعض تلك الظاهرة التي أفرزتها ونمّتها السبعينيات بين أساتذة الجامعات: رأينا أساتذة القانون الدستوري يعكفون على تفصيل قوانين تنسف أسس الدستور ذاتها، ورأينا أساتذة التاريخ المعاصر يعيدون النظر حتى فيما سبق لهم هم أنفسهم أن كتبوه، كي يلائم اتجاه الريح، وأساتذة في إدارة الأعمال لا يديرون سوى أعمال مشبوهة وتوكيلات، وأساتذة في الاقتصاد لا يتردد واحد منهم في أن يقسم يمين الطلاق على صحة الأرقام الكاذبة التي يقدمها، وأساتذة في الآداب والفنون يستخدمون كل الوسائل لتجميل وجه النظام القبيح والدفاع عن سادته ورموزه!

ووقف عبد المحسن بدر - يهدوء وصلابة - على نقض هذا كله. وقف محتمياً بالقناعة والكبرياء، وقف خارج السوق، لأن ما لديه ليس مطروحاً لبيع أو شراء، إنه حقيقته بالذات. الجميع يعرفون هذا كما تعرفه، لم تُطو الأوراق بعد، وما زالت ذاكرة الشهود الأحياء تعي وتذكر: مَنْ الذي أطاع فائقاد، وحصل على ما يشاء: منصباً كان أو نفوذاً أو حياة رخيّة، ومن الذي رفض، وأصر على الرفض والبقاء، محتمياً بكبريائه الإنساني أولاً، ويتقالب الجامعة ثانياً، ومنها أن طالب العلم هو الذي يجب أن يسعى لأستاذه، لا العكس، ومنها أن يكون - هذا الأستاذ - قدوة ومثالاً في نزاهة القصد واستقامة المسعى ونظافة الداخل والخارج.

من هنا - بالذات - يمثل غياب عبد المحسن بدر فاجعة موجهة.

* * *

ولم يكن عمله النقدي سوى الوجه المتحقق في الكتابة من حياته ومواقفه: اختار - منذ البداية - دراسة الأدب الحديث والتخصص في قضاياها - هكذا اختار للماجستير دراسة «تطور الشعر العربي الحديث في مصر، 1957»، والدكتوراه «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، 1962»، وراء هذا الاختيار ما يحدثنا عنه في تقديم هذه الأخيرة: «كنت شغوفاً ومتعلقاً بقراءة الإنتاج الروائي في أدبنا وغيره من الآداب، وكنت كقارئ متذوق أحس بالإعجاب ببعض الروايات وبالنفور من بعضها الآخر، وأردت أن أنتقل بهذا الإحساس من مرحلة الحس القامض إلى مرحلة الدراسة الموضوعية، ولما كنت قد اخترت التخصص في الأدب الحديث مجالاً لمستقبلي العلمي، ودرست فرعاً من فروع هذا الأدب في دراستي للماجستير، فقد رأيت ألا أقتصر على جانب واحد من جوانب الصورة، بل لابد أن أحاول استكمال الجوانب الأخرى، فاخترت موضوع تطور الرواية العربية...».

وقدم عبد المحسن في دراسته تلك نموذجاً رائعاً للجهد العلمي المدقق والدؤوب، وهو يضرب في أرض لم تُمهّد، وأصبحت دراسته نقطة بداية، أو محل مراجعة، لكل من شاء دراسة الرواية العربية بعدها. ومن أثنى ما يقدمه فيها تلك الصياغة التي يقدم بها أصحاب «رواية السيرة الذاتية» (هيكل - طه حسين - المازني - العقاد - الحكيم)، من حيث أصولهم الاجتماعية من ناحية، وتكوينهم العقلي والنفسي من الناحية الأخرى، وعنده أن أهم ظاهرتين أثرتا في أدبهم (الروائي) هما العجز في الانتماء لواقعهم المعيش، ورفضهم لقيمهم ومثلك، وعدم قدرتهم على التعاطف معه، مع ملاحظة أن هذا الرفض ليس نهائياً ولا مطلقاً، لأنهم كانوا عاجزين عن التخلص من آثار هذا الواقع في نفوسهم، الظاهرة الثانية المتولدة عن هذه هي الإحساس المفرط بالذات... «أما أثر الظاهرتين السابقتين في الإنتاج الروائي لأدبائنا فيتمثل في أنهم لم يهتموا اهتماماً كبيراً به، فالكثير منهم لم يترك إلا عملاً واحداً أو عملين رغم وفرة إنتاجهم، وذلك لاستعلائهم على واقعهم ورفضهم له وعدم قدرتهم على التعاطف معه، كما أن رواياتهم التي تركوها كانت تتصل اتصالاً مباشراً بحياتهم ومشاكلهم الذاتية، بحيث أصبحت هذه الروايات مرتبطة بفن الترجمة الذاتية...»، وفي هذا الضوء يناقش «الأيام» و«زينب» و«إبراهيم الكاتب» و«سارة» و«عودة الروح». ويخلص من بحثه كله إلى نتيجتين هامتين: الأولى - هي أن تطور الرواية العربية في مصر تأثر، إلى حد كبير، بمحاولات اكتشاف المصريين لشخصيتهم ومقومات حياتهم الفكرية والأدبية، وترددهم في هذه المحاولات بين

التأثر بتراثهم العربي القديم، وبين التأثر بالحضارة الغربية المتفوقة.. «الظاهرة الثانية - تتمثل في أن تغير اتجاه الرواية لم يكن مجرد تغير سطحي ظاهري، لكنه انعكس على خصائصها، ومقوماتها الفنية..» وعلى مستوى البحث الأكاديمي الخالص قدم عبد المحسن في مراجع دراسته - للمرة الأولى - ثبُتاً كاملاً بكل الروايات العربية التي ظهرت في مصر بين التاريخين اللذين يحددان بداية البحث ونهايته: 1870 - 1938.

ولم يفارق عبد المحسن بدر ولعه بمتابعة الرواية (المصرية) من جانب والعودة إلى تفحص «علاقة الأديب بالواقع» من جانب ثان. وقد التقى ارتباطه بالقرية، وعشقه للرواية معاً في «الروائي والأرض»، وفيه يتناول صورة القرية المصرية كما تتبدى في أعمال مُمكَّلة لأجيال متتالية من الروائيين: الرؤية الرومانسية في «زينب»، والفكرية المثالية في «يوميات نائب في الأرياف»، ثم التقدم نحو رؤية واقعية في عملي عبد الرحمن الشرقاوي «الأرض» و«الفلاح»، ثم ينتهي إلى رواية عبد الحكيم قاسم، «أيام الإنسان السبعة»، 1969، باعتبارها تمثل الرؤية الواقعية للقرية. ومبرر هذا البحث أنه «إذا كان الروائي العربي يعاني في محاولة الاقترب من واقعه والتعرف عليه، فلا شك أن معالجته لمشكلة الأرض، توقعه في حرج، وينبع حرج الروائي من تحوله إلى إنسان يعيش في المدينة؛ ولا يبقى له من القرية إلا ذكريات طفولته، وصلته بها تتحول إلى صلة الزائر الغريب، الذي يلم بالقرية أياماً ثم يعود، والفلاحون ينظرون إليه باعتباره شيئاً مغايراً لعالمهم، وهو ينظر إليهم كذلك. والكتاب الذين يريدون التخلص من هذا الحرج يكتبون عن المدينة؛ لأنها عالمهم، أما الذين يتورطون في الحديث عن القرية والفلاح، وهو موضوع حساس اجتماعياً وسياسياً فبعضهم يحمل له حماسة رومانسية، وبعضهم الآخر يرى من واجبه تعليم مواطنيه الجهال، والقليل منهم من يستطيع رؤية هذا العالم حقاً...». وبعد أن يناقش الناقد الأعمال التي اختارها بطريقته الدقيقة التي تعنى بكل التفاصيل، ولا تثقل العمل بأفكار مسبقة تسقطها عليه من خارج، يجعل حكمه عليها: «... في الحلقتين الأولى والثانية لم تكن القرية تمثل نفسها، ولكنها كانت قرية المؤلف، يفرض عليها مشكلته ويفرض عليها تصوره الفكري مرة أخرى، ولذلك كانت القرية هامة ساكنة بلا حراك، لا تتحرك حركتها الذاتية - لكنها تتحرك كما يريد المؤلف لها، وكان المؤلف قاضى القرية وطبيبها ولم يكن أديبها المعبر عنها. وفي الحلقتين الثالثة والرابعة (روايتي الشرقاوي) تحركت القرية حركتها الذاتية وعاد إليها النض والحياة، وإن كان الأمر لا يخلو من مظاهر عدم اكتمال الرؤية أو ضياعها. وفي المحاولة الخامسة نجد رغبة أكثر جدية في تصوير القرية، تقدم رؤية متكاملة، وتنظر إلى القرية باعتبارها واقعاً مستقلاً له كل الحق في

أن يكون ذاته، لا أن يكون موضوعاً لتنازلات الآخرين...».

عشقه للرواية كذلك هو ما دفعه لتخصيص سنوات متصلة لدراسة نجيب محفوظ، قدم في نهايته عمله الكبير، وآخر أعماله «الرؤية والأداة»، 1978.

لماذا نجيب محفوظ؟ يجيب عبد المحسن بدر: «هو من ناحية أغزر كتاب الرواية وأكثرهم تنوعاً في أدبنا العربي، وتنوع إنتاجه لا يقتصر على مضمون هذا الإنتاج فقط، لكنه يمتد ليشمل أدوات التعبير في هذا الإنتاج أيضاً، وذلك التنوع يعطي فرصة خصبة للباحث ليتبين التطور الذي حدث لرواية الأدب، والذي فرض بدوره التغيير الذي طرأ على أدوات تعبيره، وهو - من ناحية ثانية - يُعكّل أكثر وجوه الإبداع الروائي أصالة وجدية، مما يجعل دراسة هذا الإنتاج والكشف عن طبيعته كشفاً لأهم حلّقه من حلقات تطور الإبداع الروائي في أدبنا الحديث».

شرح عبد المحسن في دراسته وهو يعي جيداً مختلف المزالق التي تتعرض لها الدراسات عن أعمال الكاتب الكبير، ولعل أهمها أن الموقع الذي يشغله نجيب «يدفع التيارات السياسية المختلفة إلى تبنيه وأدعائه كجزء من صراعاتها السياسية...» وأصبح اليوم «يُتَّيّن من أغلب الاتجاهات التي تمتد من أقصى اليمين لأقصى اليسار...»، وبصراحة الباحث المتجرد، الذي لا يسعى إلا لكشف الحقيقة وحدها، ويوضح الناقد الذي لا يلتوى ولا يتلعثم بضيف عبد المحسن بدر: «ويساعد نجيب محفوظ نفسه على هذا الاضطراب والخلط في الأحكام الذي يحيط به ويأدبه... وهو يساهم أحياناً - بوعي أو دون وعي - في نشر بعض الأحكام المغلوطة عن نفسه وعن أدبه، فهو مثلاً لا يجد مانعاً من أن يجعل الكتاب من كل إنتاجه الأدبي من بدايته إلى نهايته - بما في ذلك «عبث الأقدار» و«رادوبيس» - محاولة لمقاومة الاستعمار والدعوة إلى الاشتراكية، بل يساهم بنفسه أحياناً في تأكيد هذا المعنى، وهو يدعى في نهاية رواياته أن مجموعة «همس الجنون» كانت أول عمل إبداعي ظهر له، وذلك في سنة 1938، وتثبت الدراسة العلمية أن أول طبعات «همس الجنون» لم تظهر إلى في سنة 1947 أو ما بعدها، لأن الطبعة الأولى من «خان الخليلي» ظهرت عام 1946 وحين وضعت هذه الحقيقة أمامه اعترف بأننى على حق، وأنه لم يقرر ظهور «همس الجنون» عام 1938 إلا باعتبار أن ذلك كان التاريخ الذي كان ينبغي أن تظهر فيه بالنظر إلى أغلب القصص المنشورة فيها.. كما ترك نجيب محفوظ الأدباء والنقاد يذكرون أنه مولود في عام 1912، في حين نكر لى إنه ولد سنة 1911... وهذه الأحكام المغلوطة تمثل عيّنة من كثير غيرها أحاطت بالكاتب وأدبه، سيحاول الباحث تصحيحها قدر ما يسعه الجهد...».

وقد بدأ دراسته من بداية البداية: أول مقال منشور لنجيب (بعنوان: «احتضار معتقدات وتولد معتقدات» في أكتوبر 1930) وأول قصة قصيرة («فترة من الشباب» - منشورة في يوليو 1932)، ويتتبعه بصير ودأب، محاولاً تبين «جنور رؤية الكاتب»، من مقالاته وقصصه الأولى (يراجع الباحث أكثر من سبعين قصة قصيرة رغم أن نجيب لم يختر منها سوى ثلاثين قصة ضمتها مجموعة «همس الجنون»، كما يراجع حوالى الخمسين مقالا، منشورة بين 1930 و1945، ويثبت في نهاية كتابه قائمتين كاملتين بالقصص والمقالات)، ولعل هذا أول وجوه التميز في عمل عبد المحسن بدر، وهو تميز لا يستطيع تقدير قيمته إلا من يعرف الحالة التي أصبحت عليها الدوريات والصحف في مكتبتنا القومية العتيقة..

ثم يناقش عبد المحسن روايات نجيب حسب ترتيب صدورها: «عبث الأقدار» 1939، «رادوبيس» 1943، «كفاح طيبة» 1944، «القاهرة الجديدة» 1945، «خان الخليلي» 1946، «زقاق المدق» 1947، «السراب» 1948 ثم ينتهي إلى «بداية ونهاية» 1949، ويتيح لنا تلك الأناة المذهلة والدقة في تناول التفاصيل، ومراجعة بعض الأحكام (الطائشة أو المفروضة) التي أطلقها نقاد وباحثون على تلك الأعمال بعد سنوات طويلة من صدورها، يتيح لنا هذا كله فرصة ثمينة لم تتكرر في كل ما كتب عن نجيب حتى اليوم، على غزائره، لمتابعة مكونات رؤية الكاتب الكبير، وهي تتخلق، ثم تتجسد في أحداث وشخص، وملاحظة الثابت منهما والمتغير، وكنموذج لطريقة عمل عبد المحسن في تحليل أعمال نجيب محفوظ، فإنه يرفض الرأي السائد حول «السراب» والقائل بأن كاتبها أراد أن يصور شخصية لا يكشف تحليلها عن دلالة اجتماعية، إنه يرفض ذلك الرأي ثم يروح يجمع التفاصيل وينسجها، ويستنتج دلالاتها دون تعسف، حتى يستطيع أن يقيم دعائم حكمه: «إن وضع هذه الدلالات موضع التأمل يدفعنا إلى النظر إلى رواية «السراب» لا باعتبارها تقدم لنا تحليل شخصية على ضوء عقدة أوديب في علم النفس الفرويدي فحسب، ولكنها تتخذ من هذه الشخصية رمزاً على تفسخ طبقة وتحللها.. ويبدو هذا التصور أقرب إلى تصور المؤلف ككل. كما تدخل الرواية على هذا الضوء، بصورة طبيعية، في سياق التخطيط الذي يقول المؤلف أنه أعده لرواياته حتى «الثلاثية» وما بعدها، وأن ثورة سنة 1952 هي السبب المباشر في عدوله عن استكمال التخطيط ليبدأ بداية أخرى من «أولاد حارتنا».

في «الرؤية والأداة» قدم عبد المحسن بدر عملاً أساسياً مثل عمله في «تطور الرواية العربية»، أساسى بمعنى أنه لا يمكن التصدي لدراسة نجيب محفوظ دون مراجعته، وأثنى ما فيه، «جنور الرؤية» ومتابعة المكونات الثابتة والمتغيرة فيها، بصير ودأب ومثابرة وعناية

بالتفاصيل (حتى الأسماء التي يطلقها على أبطال قصصه ورواياته لا تغلت من شباك الباحث المحكّة!).

ولئن كان «الروائي والأرض» ثمرة انتمائه للقرية، وعشقه لفن الرواية معاً، فإن «حول الأدب والواقع»، 1972 يشي ببعض ملامح وجهه العربي: ثلاث دراسات تطبيقية، وتفصيلية، عن فدوى طوقان، ونزار قباني، ومطاع صفدي، في ظني أنه نشرها لتأكيد هذه الملامح من ناحية، ولإعادة تفحص واختبار فكرته الرئيسة حول علاقة الأدب بالواقع من ناحية ثانية. وقد يحسن أن تثبت هنا رؤيته الأخيرة لهذه العلاقة، حسب صياغتها في تقديم عمله الأخير، «الرؤية والأداة»:

«وإذا كنا نرى أن الأدب تعبير بالكلمة عن رؤية الأدب لواقعه، وأن الأدب يعمل الأدبي بعيد تشكيل الواقع، ويختار منه ما يتلام مع رغبته في الكشف عن هذه الرؤية، وأن هذه الرؤية تكشف عن إدراك الأدب لعلاقات الواقع، كما يتضمن تخيله للصورة التي ينبغي أن تسود هذه العلاقات في المستقبل، وأن رؤية الأدب كلما كانت أكثر عمقاً وحساسية وإكفاء كلما كانت أقدر على كشف القوى التي تعوق حركة الواقع وتقهر إنسانية الإنسان، كما أنها تصبح أقدر على تخيل طبيعة المستقبل الذي يحقق للإنسان إنسانيته.

إذا كنا نرى طبيعة الأدب وغايته على هذه الصورة، فإن دور أدوات التعبير يصبح محدداً وحتمياً على ضوء تصورتنا لطبيعة الأدب وغايته، ويصبح حكمنا مستمداً من حسن اختيار الأدب لها، وتوظيفها بأفضل صورة ممكنة للتعبير عن رؤيته..»

وصفحات العمل كله محاولة لوضع هذه الأفكار الصحية، والصحيحة، موضع التطبيق.

قلت : إن رحيل عبد المحسن بدر فاجعة موجعة، وهي كذلك مرتان: مرة لأننا سنبقى بحاجة لمثل مواقفه الجسورة، التي تزدان بالقناعة والكبرياء زمن التردى، وغلبة «الأكاديميين الأوغاد» ومرة لمشروعه النقدي الذي تركه مفتوحاً صوب المستقبل.

في السطور الأخيرة من «الرؤية والأداة» : «يرجو كاتب البحث أن تعطيه الحياة الفرصة لاستكمال حلقات الرحلة الشاقة والطويلة والرائعة..»

لكنها لم تمهله.. ورحل عبد المحسن تاركاً لذمة ألم ووحشة اغتقاد عند عارفيه ومقدري مواقفه وعمله.

مارس 1990

فى وداع عبد الحكيم قاسم عن أيامه.. «أيام الإنسان»

وهذا نجم آخر من نجوم الستينيات يهوى محترقاً بعد صراع مضمّن مع الظلام والمحاق، بعد أمل دنقل ويحيى الطاهر ومحمود دياب وضياء الشرقاوى وسواهم، ينطفىء نور عبد الحكيم قاسم.

ولد وعاش فى قرية صغيرة (البندرة) إلى جوار طنطا (1935)، وظل يحلها فى قلبه مهما نأت به السكك، جاء القاهرة فى الخمسينيات، حيث عمل فى عدد من المهن الصغيرة، وعرف الحياة فى أحيائها الشعبية الفقيرة، قبل أن يكمل دراسة الحقوق فى جامعة الإسكندرية (ويحصل على شهادتها، متأخراً، فى 1968) وعرف عبد الحكيم تنظيمات اليساريين منذ أول شبابه، ودفع ثمن هذه المعرفة سنوات قضائها بين السجون والمعتقلات (من يناير 1961 إلى مايو 1964) بدأ نشر قصصه القصيرة بعد منتصف الستينيات، وفى نهايتها نشر روايته الطويلة الأولى (1969).

وفى أول 1974 خرج عبد الحكيم قاسم وسط موجة «الخروج الأعظم» التى اجتاحت الكتاب والمثقفين: إلى ألمانيا (الغربية) حيث أقام وعمل وتعلم ورأى. وحين عاد فى يوليو 1985 وجد واقعاً متغيراً: الواقع المصرى - فى وجوهه المختلفة - اختلفت توجهاته الرئيسية، ودار دورة شبه كاملة، وعصبة الستينيات رحل منها من رحل، وصمت من صمت، وليس على المذاود غير شر البقر، ولم يطق صبراً، كان عليه أن يجد عملاً يهيئ له ما يكفيه، وأن يجد ناشرين ينشرون كل ما كتبه خلال غربته الطويلة، وأن يجد مكاناً لانتقاً فى واقع ثقافى هجين ومختلط، والتوت به السكك: طاقة هائلة محتبسة تقف أمام انطلاقها فى مسارتها الصحية والصحيحة سدود وعوائق.

كان عبد الحكيم مزيحاً فريداً من العنف والرقعة، من الغضب والرضا، من الاندفاع والاستكانة، كان نموذجاً لفلاح الدلتا الصغير، الذى خرج إلى المدينة، ومن ثم إلى العالم الكبير، لكنه ظل هو هو: فيه شهامته وجدعنته، واندفاعه، وفيه مكره ودهاؤه، وملوعته كذلك، وهو فى كل أحواله مقبل نهم على لذائذ الحياة، يطلب حقه المشروع فى الطعام والشراب

والسهر والسمر، وإطفاء لواعج الجسد، وبلّ أشواق الروح.

وكان أن ضاق الجسد بعرامته ، ويثقل مطالب العقل والنفس، فخان صاحبه في بعض الطريق: في 1987 بدا لعبد الحكيم أن يرشح نفسه لعضوية مجلس الشعب، وبذل جهداً شاقاً في الحركة والطواف بالقرى والحديث إلى الناس، وخاض مناقشات عنيفة مع أصحاب التيارات التي ترفع رايات الدين، ولم يحتل الجسد هذا كله - وكان جسد فلاح قوى صبور - فناءً به، وسقط عبد الحكيم بجلطة في المخ في إبريل من تلك السنة، ترك المرض أثاره في الجسد، لكن ما تركه في العقل والنفس كان أمر وأقصى، زايد الكثيرون على مرضه ، وياعوه لمن يملكون وهم الشفاء - ولكن: أتى للجسد الكسير أن يستعيد صلابته، وأنى للروح المهيضة أن تستعيد جسارتها وإقبالها على الحياة؟.

داخلت المراحة، وشيء من اليأس والسخط، نفس عبد الحكيم، ومضى الواقع يمضى عنه، حتى كاد أن يضيق بالناس، وأن يضيق به الناس.

وليل الثلاثاء الماضي (11/13) كانت النهاية، ورحل عنا عبد الحكيم.

ترك عبد الحكيم قاسم حصاداً ليس قليلاً: ثلاث روايات: «أيام الإنسان السبعة، 1969» و«محاولة للخروج، 1980» ثم (قدر الغرف المخبضة، 1982) وعدداً من مجموعات القصص القصيرة: «الأشواق والأسى، 1984» و«الظنون والرؤى، 1986». و«الهجرة إلى غير المألوف، 1986»، وفي شكل يتوسط القصة والرواية قدم عبد الحكيم «الأخت لأب» و«سطور من دفتر الأحوال، 1983»، و«طرف من خبر الأخرى، 1986» وله تحت الطبع مجموعة أسماها، «ديوان الملحقات» لعلها تضم بقية الأعمال التي لم تشملها تلك المجموعات..

وقد تلاحظ هنا أن أغلب أعماله قد كتبها وهو يعيش خارج مصر، وأن سنة واحدة عقب عودته، هي 1986 شهدت صدور ثلاثة من أعماله معاً، الملاحظة الثانية هي أنه قد مال نحو شكل القصة القصيرة - الطويلة أو «الرواية القصيرة» ووجدها هي الأقدر على نقل رؤاه وتغيير إطار يجمع إمكانات القصة والرواية معاً.

عندى، وعند الكثيرين ممن عرفوا أعمال عبد الحكيم، وتابعوها، ما تزال روايته الأولى «أيام الإنسان» قريبة للقلب، وعملاً من أهم أعمال الأدب المصري الحديث: فقد ظلت القرية المصرية - منذ كتب هيكل روايته «زينب» 1913 - إطاراً فارغاً يدلق الكتّاب داخله ما يشاؤون من أفكار ورؤى: هي في «زينب» ذاتها إطار تدور داخله تناقضات البطل: بين العقل والإيمان،

بين تعاطفه مع عمال الزراعة وعمله ملاحظاً لصاحب الأرض يستصفي جهدهم، بين حبه لزينب الأجيعة الجميلة وعزيرة التي تنتمي لذات طبقته ، ثم هي في «عودة الروح» مجرد تفاصيل تتجاوزها عين الحكيم إلى رؤية صوفية ترى الفلاح سعيداً بيؤسه وجهه، يعمل كأنه يتعبد، ويتأمل كأنه يقدم قرباناً للإله، ويشارك بهائمه في مكان واحد، لأنه مازال مؤمناً بالتأخي بين الحيوان والإنسان «وعلى ضرع البقرة الواحدة يتزاحم الطفل والعجل الرضيع، وهي تعطى كلا منهما بمقدار..» وهي في «دعاء الكروان» جزء من الاطار المادى تدور داخله مأساة ذات طابع أخلاقي وعقدة باريسية مستوردة، هي مأساة الفتاة الساعية للتححرر، تصطدم بالتقاليد القديمة والفهم الغبى لعنى الشرف، فيكون السقوط ثم القتل، والبيئة تستخدم عند طه حسين استخداماً فنياً جيداً لكنه إضافي: انذاراً بالفجيعة حيناً، وتعميقاً لإحساسنا بها حيناً آخر. وتدور معظم أحداث «إبراهيم الكاتب» في الريف، لكن المازنى ضائق بالريف وأهله، يتعاطف مع الطبيعة تعاطفاً زائفاً، ويعجز عن التعاطف مع البشر، فيقولها بأفصح لسان: «قبح الله الريف وأهله».

في كل هذه الأعمال ، ليست القرية مقصودة لذاتها، هي مجرد إطار من الأشياء والأشخاص والأحداث يراها البطل «الرومانسى» فلا تلتحم بنسيج عمله، إنما تظل المسافة بين الطرفين قائمة، ولا يمكن أن يكون الأمر غير ذلك فهؤلاء الكتاب - على المستوى الفكرى - هم المؤمنون «بالعدل الاجتماعى» ويكشف بؤس الفلاحين من أجل رفعه عنهم، بالتعاطف والمسح على ربوس الفقراء والجوعى.

ثم عرفنا أعمالاً لجيل تال تصف القرية كما تراها عين ابن المدينة، ويتخفى الكُتّاب في ثياب المهنيين، فنراها بعين وكيل النيابة أو ضابط النقطة أو معلم القرية أو طبيب الصحة، وتسود نغمة باطنية - خفية أو واضحة - من الشعور بالاستعلاء لا يبرأ منه أبناء المدينة هؤلاء، رغم أن معظمهم من القرية ، خرج منها لكنه عاد إليها وقد تبنى عقلية طبقة أخرى وإحساسها ومسلكتها، حتى رواية «الأرض» - على ريادتها في تصوير جوانب من القرية المصرية - لم تسلم من موقف ابن المدينة إزاءها، أعمال قليلة ليوسف إدريس في مجموعات الأولى تتناول القرية من حيث هي عالم كامل قائم بذاته، له همومه المادية وأشواقه الروحية تستطيع العين أن تتجاوز ظاهره المالكوف لتصل إلى أدق تفاصيله وخفاياه، وترسم منها شخصيات وأحداثاً تنبض بإنسانية الرؤية وصدق التعبير (راجع مجموعات الأولى: أرخص ليالى، أليس كذلك؟حادثة شرف، على التوالي).

إنما في هذا الضوء تكتسب رواية عبد الحكيم قاسم أهميتها الأولى: هي عمل موهوب بكامله للقرية المصرية، مدّ الكاتب عشرات الأعين والأذان ليرى ويسمع - ثم يسجل - ما يدور بين الرجال يوم «الحضرة» وما يدور بين النساء يوم «الخبز» وما يجري أمام أبواب الدور في العصارى، وعلى الأفران الواطئة في ليالي الشتاء، وفوق المصاطب والكيان في ليالي الصيف المقمرة، يرى كل شيء ويسجله حتى كادت بعض فصول روايته (الثاني بوجه خاص) أن تصبح شبه دراسة أنثروبولوجية «لأنماط الحياة» في قرية مصرية من قرى الدلتا، والطقوس التي تتم بها ممارسات خاصة بشؤون البيت وتربية الطفل وممارسة السحر واتقاء الحسد.

لكنها ليست قرية ساكنة، بل قرية في حالة حركة، تموج بالحركة، حركة تأخذ شكل دوائر صغيرة متعاقبة، لا يرتبط تتابعها بزمان أو مكان، لكن له منطقته الخاص، ويتفتح العالم في وعي عبد العزيز الصغير كلما تقدمت الحركة في الرواية: وهو في أول فصولها صبي مأخوذ يتمنى لو دامت للأبد هذه الأمسيات الطويلة المليئة بالبهجة والأذكار، ثم في فصولها الأخيرة - وبعد أن تبلغ الحركة في الرواية ذروتها - ضائق بأهله وخرافاتهم وأوهامهم، يختار مصيره ثم يتقدم نحوه واثقاً وممثلًا بعد أن تقوض العالم القديم وانهارت دعائمه.

وقد اختار عبد الحكيم قاسم أن يدخل عالم القرية من باب رحب لم يطرقه طارق: حضرة الدراويش وإخوان الطريق ورحلتهم السنوية لزيارة مقام السيد البدوي في طنطا، وهو اختيار ذكي وموفق استطاع به الراوي أن يستخلص لنا عالماً كاملاً من قبضة الصمت والعدم (فهو عالم منحصر أمام خطو الضياء والتقديم) وكانت آية تفرده أنه نجح في الارتقاء بهذا العالم الخاص والمتفرد لأفاق أكثر إنسانية وشمولاً حين جعل من عالم الحضرة وأشواق الرجال المتجهة صوب الزيارة طقساً تمارسه جماعة إنسانية بكاملها: الرجال المسافرين، والنسوة القاعدات في الدور، والرجال القاعدون لجذب اليد أو شواغل الحقل، حتى الأطفال والمرضى والعجزة... من أجلهم تقرأ «الفواتح» أمام المقام ويبتهل المبتهلون ويعود الرجال في أيديهم قطع الطوى واللعب وشيلان الحرير.

هو طقس جماعي، تتحقق فيه ذات الجماعة، ويذوب الواحد في الكل فلا يعود متميزاً عنه، ومن أجل ممارسته، يتحمل الرجال الألم والمشقة والمهانة، ومن أجله - وما يرتبط به من إخوة الطريق - تتبدد الأرض التي يملكها الحاج كريم قطعة بعد قطعة، والحاج كريم - الشخصية الرئيسية في الرواية - يرتفع لمستوى «الأب الرمزي» الذي كانت تعرفه القبيلة قبل أن تنقسم لبطون وأقخاذ، الأب المهيب القوى القادر، يعرف كل شيء ويحيط بكل شيء، رب الأسرة الممتدة يسيطر ظله الفارع على النساء والصغار، لكن فيه ضعفاً هو «سقطته»: إخلاصه

لإخوان الطريق وحرصه على أن يوفر لرحلة الحج ما تستلزمه، ولو أنفق قوت عياله، ثم هو ليس درويشاً كسولاً كما قد يتبدى لعيني كاتب من أبناء المدينة، لكنه فلاح قوى وقادر، يقضى سحابة يومه في عمل شاق ومضن، هذا الأب الجهم القاسى حين يحرق الأرض أو يذبح البهيمة أو يؤدب الزوج والولد، حنون عطوف تندى عيناه بالدمع لذكرى مودة قديمة، ضعفه وقوته في إخلاصه لإخوان الطريق، وعذابه في هذا الحزن إلى السفر، والشوق للتجوال، في ثوقه الإنسانى العميق لأن يتجاوز حيزه الضيق في المكان والزمان، إلى عالم آخر لانهائى، يفجر الأشواق ويذحم القلوب بالوجد، ومن حوله تتوتر حركة القرية نحو المدينة، السفر شوق ولقاء، خوف ودهشة واكتشاف، وقبة السلطان مركز العالم، فكيف سيكون اللقاء بين القرية والمدينة؟ هذا اللقاء - يكوم عبد الحكيم تفاصيله في الفصول: الرابع والخامس والسادس - من أثنى ما في روايته، القرية المضطهدة التى تثقل عليها المدينة وتتناهى عنها، فتخطف بناتها للخدمة فى بيوتها، وفتيانها للتعلم فى مدارسها، ومن ثم الانفصال عن أهلها بالفعل والقول، ربما ليصبحوا من هؤلاء العساكر أنفسهم الذين يتلقون أهل القرى بالعصى حالما يرونهم، وأهل المدينة هؤلاء - فى كل الحالات - يسخرون منهم ويؤرون عليهم، ويطاردتهم الفتية الشطار فى الشوارع والحارات بالهزؤ والعبث، رغم هذا كله تفرض القرية طقسها الاحتفالى على المدينة، وينتشر القادمون من القرى حتى أدق الأوعية والشرابين فى جسدها، ويجرجرون نعالهم على وجهها، قد يقوم بين بعضهم وبعض أهل المدينة ما يشبه المودة، فما المدينة - فى نهاية الأمر - سوى جزء خرج من القرية ثم تمايز عنها، لكن العلاقة بين الطرفين تظل فى جوهرها - علاقة بيع وشراء، عرض وفرجة، مقيم وعابر، ولا تعدم العين المذعورة - رغم هذا كله - أن تجد فيما تراه مادة تقلب البطن من الضحك. «وضاحكة تلك الحكايات حقاً، لكن فى الكلمات آثار القهر».

ويزداد وعى الصبى تفتحاً مع تقدم الحركة فى الرواية، حتى يبلغ قمته وقمتها فى «الليلة الكبيرة» وتتراكم مئات التفاصيل التى يراها فى المدينة، وفى بيت «الخدمة» الذى أكثره ليقيموا فيه الأذكار والحضرة، فيرى جسداً ضخماً ينتشر فى المدينة بلا عقل ولاهدف، ويتكشف له كل شيء فى ضوء جديد: صانع الرقى يبيع الحروف المقلوبة للمصنفين الذين يحملون أطفالاً معلولين، سليل رسول الله يتغل فى أفواه الأطفال ويمسح جباههم، الرجال متحلقون حول الطعام يلتهمون فى بهيمية غريبة، ويلوثون أيديهم وذقونهم وثيابهم، وأنفجر فى صدره سخط عارم - بدا له مفاجئاً: «أمم من غير عقل.. من غير تفكير .. أمم بتدوس زى البهايم.. مش عارفين رايعين فين.. مش عارفين جايين منين..»

تلك كانت قمة صحوه، تحطم العالم القديم في وعيه قبل أن يتحطم في الواقع الموضوعي: سقطت أسطورة الجوابين الذين تطوى تحت أقدامهم المسافات، ويمدون أيديهم فيمتحنون البرء للمرضى، ويملاون الضروع باللين، ثم يموتون فيولد النور، تحطمت صورة الأب الرمزي حين جرؤ الابن على إسقاطه من عليائه بالتمرد في وجهه وتسفيه حياته، وتحطم كذلك حبه الطفولي البريء حين أندس بين الأجساد النائمة وتحسس جسد حبيبته ثم التصق بها وقبلها مرة ومرة، لكنه فتح عينيه فجأة فوجدها تنظر نحوه بثبات وفي عينيها الدموع، قام متثاقلاً يمشي بين الأجساد النائمة حتى خرج.

وصفق وراءه باب العالم القديم.

ما يأتي بعد ذلك ذو أهمية تالية في «أيام الإنسان السعبة» يتفوض هذا العالم في الواقع وتتداعى أركانه، واقع الفقر والمرض، وفقدان البصر والأرض والمكانة، تتحقق المفاجعة ويسقط الحاج كريم مريضاً بالشلل، لكن الشوق في عيونه لا ينطفئ، يظل الطريق إلى المحطة مسيرته اليومية يقطعها مهدماً متوكلناً على عصاه، معذباً بهموم روحه المتوثبة وتوقه الإنسانى من جانب، وقسوة واقعه وجفاف نبعه من الجانب الآخر، ورفاق الطريق كذلك تخطفهم الحياة بهمومها اليومية أو أصبحت ألامهم ملهاة مكرورة، لاتسلى أحداً، ولا يعنى بها أحد.

ما صورة العالم الجديد الذي يخطو نحوه البطل بعد أن وعى واختار؟ لسنا نعرف عنه سوى أنه عالم الحياة اليومية، والرجال الخشنة الغلاظ: صخب بالحديث والضحك والتثائم، عالم الراديو الذى يدلّق الأخبار بغير انقطاع، والضجيج الذى لا يهدأ حول السياسة والجمعيات التعاونية والاقطاع والظلم، وكينيدى وخروشوف، بنهم ينغمس البطل، فى قلبه مثلاً فى قلوبهم من ألم وغضب ومرارة، إليهم ينتمى، ومع أيديهم يمد يده لصنع عالم تقوص قدماء فى الطين، بلا تهاويل مسربة بالوهم والخرافة.

تلك القرية ظلّ عبد الحكيم قاسم يحملها فى قلبه أنّى رحل، ومن معينها الخصب استوحى أهم أعماله، معظم قصصه القصيرة والطويلة، ولن يتسع لنا المجال - هنا والآن - كي نقف أمامها بتفصيل وأناة، لكننى أجد الإشارة ضرورية إلى روايته القصيرة «المهدى» (كتب فى 1977، ونشرت فى مجموعة «الهجرة إلى غير المالوف»): هذا الصانع القبطى المعدم ينقض عليه قوم غلاظ قساة القلوب، أصواتهم عالية، جوفاء مثل قلوبهم وطبولهم، وباسم هداية الرجل للدين يذبحونه ذبحاً، والنهاية التى تنتهى إليها هذه القصة الرائعة ستبقى مع قارئها طويلاً، هى من أجمل ما كتب عبد الحكيم، وهى رؤيته لتلك القضية المطروحة دائماً، فى الواقع

المصري: فهم الدين فهمًا خاطئًا، والعمل على قهر الآخرين باسمه، يمارسه قوم سعدوا
بجهلهم وجمودهم وانحرافهم، وأغلقوا مشاعرهم ومداركهم، وأطفأوا - بإرادتهم وحدها -
مصابيح الضوء التي خلقها الله للناس!
وبعد عشر سنوات من كتابتها، كان عليه أن يخوض الصراع بنفسه ضد أولئك الذين قتلوا
«المهدي» - في «المهدي» كما في «الأخت لأب» و«طيلة السحور» و«سطور من دفتر الأحوال»
و«طرق من خير الإخوة» وسواها، كان عبد الحكيم قاسم كاتب القرية المصرية بامتياز
واقترار.

عبد الحكيم قاسم كان صديقي، المنى رحيله، وسأفتقده طويلاً، فوداعاً يا «حكيم».
نوفمبر 1990

يوسف إدريس: للقمر وجهان.. وهذا وجهه المضيء

أكتب عن يوسف إدريس: صديقي الكبير الذي عرفته - بمصادفة سعيدة - بعد أن بهرت - مثل جيلالي كله من القارئ - بعمله الرائع «أرخص ليالي» ونحن في مطلع الشباب وظللت ألقاه، وأتابع ما يكتب ، لم أفلت منه سطرًا واحدًا.

أكتب عن يوسف إدريس: الرجل الجميل، الفارع الوسيم، عاشق الذوق والأناقة، الغارق في حب الحياة، الناهل من لذائذها جميعاً بأوفى نصيب.

أكتب عن يوسف إدريس: أستاذ القصة ورائدها في مصر والعالم العربي، سبقي أعماله ما بقيت القصة والأدب، منذ قصته الأولى «أنشودة الغرياء» المنشورة في مارس 1950، حتى الأخيرة «أبو الرجال» المنشورة في إبريل 1987.

أكتب عن يوسف إدريس: الشاب الصخّاب بالحديث والضحك، عالي الصوت، رائق النكتة حاد الملاحظة، منذ جاء القاهرة بعد أن طوف في قرى ومدن الدلتا، وسرعان ما غاص - بطاقته الضخمة وحماسة المنقذ - في نضال الطلبة والعمال والمصريين جميعاً ضد المستعمر والقصر والحكومات العميلة، وعرف السجن قبل ضباط يوليو، ثم على أيديهم، وكانت خبرة مؤلمة لكبرياء، عاشق الحياة ومتعها، فقرر ألا يعود إليه بعدها أبداً.

أكتب عن يوسف إدريس: الشيخ الذي ابيضت شعرات رأسه كلها، ولم تعد النظارة السوداء تخفي ما تفضح العينان الملونتان من توهج وقلق وعذاب.

أكتب عن يوسف إدريس: الذي أضاع - عمداً - يقينه القديم، ثم ظل يبذل - في كل عمل يبذعه - الجهد المضنى في البحث عن يقين جديد لم يبلغه أبداً.

أكتب عن يوسف إدريس : الذي عرف قرى مصر وكفورها ونجوعها ومدنها وشواطئها وصحاريها ، ثم خرج إلى العالم الواسع، فشرّق وغرّب، وكتب: عن الجزائر والهند واليابان وروسيا وأمريكا والنمسا وإسبانيا.

أكتب عن يوسف إدريس: صاحب الأعمال التي قد لا يأتيها النقد من أي مكان، «أرخص ليالي»، «54»، «جمهورية فرحات»، «56»، «البطل»، «57»، «أليس كذلك؟» «57»، «حادثة شرف»، «58»

«آخر الدنيا» 61 «العسكري الأسود» 62 «لغة الأي آي» 65 «النداهة» 69 «بيت من لحم» 71 ثم «الحرام» 59 ، و«الغرافير» 64 .
دع الآن بقية أعماله، فهذا حديث عن وجه القمر المضيء!

راجعت أعماله، ونثرت أوراقى التى تابعت رحلته ، فوجدت الحقيقة الناصعة تشرق أمامى: قد لا تجد عند مبدع آخر مثل هذا «التأريخ الفنى» الخاص للواقع المصرى فى تحولاته الاجتماعية والسياسية والإنسانية والقيمية، مثلما تجد عنده، وبدا لى أن تخوم منتصف الستينيات تكاد تضع حداً يفصل ما قبلها عما بعدها:

قبلها: كانت الرؤية بسيطة واضحة، لانتوء فيها ولا التواء: الطريق طويل لكن «الطابور» يتقدم، إن اعترضه «السور» دار حوله حتى يجد ثغرة فيه، والقائد على رأس «المثلث الرمادى» فإن خرج عنه ليلتقط الفتات اضطرب المثلث لحظة ثم خرج من قلبه قائد جديد، والبطولة مثل الحب: فعل إنسانى يتحقق بالإرادة والجهد ومواجهة العقبات ويحيطه دفة المشاركة، ومصر أم الجميع وحاضنتهم ، تفتح ذراعيها للفقراء التاعسين مثقلى القلوب والأرواح، لكنهم الفياضون - رغم الفقر والهموم والأحزان - بمشاعر خصية، اجتماعهم حول طعامهم الفقير طقس ووليمة سهرهم «فى الليل» التقاط للأنفاس بعد يوم عمل شاق، يمارسون أعرق مشاعرهم، ويحسون بإنسانيتهم، كى يصبحوا قادرين على مواصلة زرع وجه الأرض بالخير كل صباح.

هنا: كان يوسف رواية القرية المصرية، وفى كثير من القصص تحس بأنه يجلس على كومة قمح فى جرن القرية «ليلة صيف» مقمرة، حوله يتحلق رفاق الطفولة وأصدقاء الشباب، هو واحد منهم يحكى لهم، اكتسب هذه المكانة عن جدارة واقتدار ، فهو الذى وهب عيناً لاقطة ذكية، وخيالاً خصباً جسوراً، وقدرة فائقة على انتقاء التفاصيل وسوقها معاً متكاملة مترابطة، لا يقلت منها شيئاً.

ثم كان هو العارف بأحوال الناس فى «قاع المدينة» من بينهم ينتقى نماذجهم، رجالاً ونساءً وصبية، كلهم صغار ، كلهم باحثون عن قلب ولقمة، كلهم يعيشون حياة قلقة على حافة العوز: تسقط «شهرت» لأن ورائها زوجاً عاطلاً وأطفالاً جوعى، ويبيع «عيد» دمه الذى لا يملك سواء حتى يقعه الإعياء . ويتمنى الصبى إبراهيم أن «تقوم القيامة» وهو فى مخبئه الصغير تحت السرير، وأمه تمارس الإثم فوقه، وتموت «عزيزة» التى وقعت فى «الحرام» دون أن تعرف المتعة نتيجة العمل المضمنى والشروط غير الإنسانية.

ثم هو كان مغنى النضال الوطني في سنوات الخمسينيات التي أشرقت بالأمل، وقف - بالفعل والكلمة - يدافع عن الأرض في أحداث 56، وقصته الرائعة «الجرح» تنفرد وحدها، و«البطل» و«...» هي لعبة» شاهدان ، وعلى أرض سيناء يفلح العامل المصرى الأسمى فى أن يدير «الماكينة» الروسية بقطعة الغيار الأمريكية، ويحلم «الصول فرحات» بيوم يتساوى فيه الكل، و«أليس كذلك؟» تعبير رائع عن صعود مصر الخمسينيات.

وماكان أثقل «مرحلة التناقضات» على وجدان الكاتب الذى وهب تلك الحساسية المفرطة، وهذا الوعي المرهف! أنظر لأبطال مجموعته «لغة الآى آى» تدرك هذا الثقل: الانسان فيها معذب بلاحيلة، مريض بلا برء، وحيد بلا رفقة ولا «زوار» قدر عليه العذاب يعانيه ولا يستطيع منه فكاًكاً، يستوى أن يكون فى زفانة داخل سجن، أو على سرير فى مستشفى أو حتى فى الخلاء الواسع و«صاحب مصر» الذى جعل من مصر كلها أرضه، يمشى فيها، «بلاد الله الخلق الله» ويقيم لنفسه عشة صغيرة على الطريق، يأتى دائماً من يضربه بلا رحمة ويرغمه على الرحيل.

فى لحظات الألم الساحق أو العنف البالغ فقط يمكن أن تلتقى الأعماق وتتفاهم ، والكاتب يهز القارئ هزاً عنيفاً بجماع يديه كى يفتح حواسه كلها على الواقع من حوله، إن فتحها ورأى الذعر والأعماق المحترقة والألم الضارى، وشم رائحة الصديد والبول الخائفة، وسمع صرخات الألم تتردد ثاقبة لاسعة كاوية وقد استحالت همهمات غير إنسانية بالمرة، فليس له أن يغلق حواسه بعد.

والطبيب القديم بكل ثبات الجراح يعرى ويقطع ويمزق، هاتكاً كل الأستار مزيجاً كل الحجب، حتى يبدو عرى الضحية بشعاً، وعرى الجراح أبشع. ارتد الإنسان إلى يوم كان يستخدم أسنانه لاثهام عدوه، يوم كانت «تندفق منه حمم من الحقد المغلى الملتهب، وتنفجر معبرة عن نفسها المخيفة من خلال أيديه وأرجله وأسنانه..» حين يتعب الضارب ولا يتعب المضروب يكتشف أن هذه قواعد «اللعبة»!

فى هذا السياق ذاته جاءت «الغرافير» التى تفجرت حدثاً مسرحياً فى ربيع 64. جوهرها بحث الإنسان عن المساواة، عن نظام تتحقق فيه مساواة مطلقة، «نظام يرصنا جنب بعض بالعرض» حتى لا يبقى الناس «عساكر وشاويشية، جماعة ومستول، غرافير وأسياد...» هذا البحث هو المسرحية كلها بعد أن اختفى «المؤلف» وألقى على الإنسان عبء مصيره، وهى تحاكم كل النظم التى حاولها الإنسان وتدينها، ولما كان الإنسان لم يعرف سوى تلك النظم، فهذا يعنى ألا أمل فى الحياة، وحين حاول فرغور الموت وجد أنه - فى العالم الآخر - لا يزال

فرغوراً وتاباً، ومادام هو الأخف فسيظل يدور حول الأثقل إلى الأبد، أسير قهر كوني لا خلاص منه ولا فكاك.

السقوط في مواجهة القهر أهم ملامح المرحلة الجديدة، إنه القهر الطاغى الذي لا مفر من مواجهته ، ولا قدرة للفرد الصغير - بطل القصة القصيرة بامتياز - على تجنبه. إنه القهر التابع من الداخل، استجابة لمختلف الشروط الموضوعية، بما فيها عوامل القهر المادى التى كانت لها السيادة فى العالم القديم. إن القهر الذى يجعل فرغور دائراً حول سيده بلا جدوى ولا أمل فى التوقف، هو الذى يجعل الإنسان مسخاً مثل «النص نص» مسحوقاً أمام المؤسسات والجدر والقوانين والنظم والضرورة وكذب الأحلام وعيب البحث ورماد الآمال المحبطة والأحلام المحترقة، وهو الذى كان لابد أن يدفع «فتحية» لأن تعود إلى المدينة - «النداهة» لتضيق فيها، بإرادة واعية هذه المرة، عابت لتواجه مصيرها، وتختار شعورياً وبوعى ما سبق أن اختارته بون اختيار، إنه قدرها الخاص، الذى يتلاحم مع - أو هو جزء من - قدر كوني شامل.

لكن هذا ليس كل شيء... هنا تجد آئنية فنية صادرة عن تخطيطات فكرية مسبقة، تعكس جوهر الأزمة عند الكاتب من حيث علاقة الفرد الصغير بالمؤسسات، أيًا كانت طبيعة عقلة الإصبع، لكنه ذكى وخالق، وفى كيانه هذا الضئيل قوى خطيرة تستطيع أن تقهر الكون وتخضعه وتقتحم عوالمه القريبة والبعيدة، إنه الإنسان الضائع فى مواجهة النظم وقوى القهر ومعجزة العصر « وكل عصر، وأه لو تحرر من قوى القهر، إذن لاستطاع أن يجتاز كل العوائق، ويتجاوز كل ما يثبط ويحنى، ويجذب نحو الطين والقاع، ولا نطلق - بروحه وجسده جميعاً - يسكن قلب الشمس.

وبقدر ما نحلق هنا على جناح خيال فنان رافض ومتمرد، نجد قصة أخرى قصيرة جداً ترسم رؤية حافلة بالحرز والعذوبة والتفاؤل، فى «النقطة» رجل واقف ينتظر حيث لا مكان للانتظار، وهو ينتظر قطاراً قادماً حيث لا قطار، والمكان أشبه بمحطة حيث لا محطة، وفى الجو كله حزن خريفى داكن، وقضبان تمتد إلى الأفق كأنها «القوس الذى تفتحه لتضع داخله ثلاثة آلاف مليون إنسان، هم سكان الأرض بحياتهم وهمومهم...» رغم هذا كله، فإن الواقف تملأه الثقة بأن القطار لابد قادم، وأنه لابد سيبدأ نقطة صغيرة سوداء تلوح فى الأفق البعيد: نعم: رغم الحزن والعقم الخريفى والدكنة الكثيبة والموات المائل، من منا لا ينتظر مجيء هذه النقطة التى لابد يوماً ستجىء؟ هذا حقيقى وصحيح، وفى المرتبة المقررة لإنسان نام ستة عشر

عاماً متوالية (لاحظ أن القصة مكتوبة في 1968) وفي كل فترة يستيقظ ليسال - لا ليرى بنفسه - إن كان العالم قد تغير ، وحين تجيبه امرأته بالنفي يعود لنومه، وفي كل مرة تطول فترة نومه وتتباعد لحظات يقظته، وكان حتماً أن يموت، وحين مات تغير العالم، من الموت تنبثق الحياة، وعلى أنفاس السيدة المحتضرة بعد «العملية الكبرى» يمارس الجنس بعذوبة وحنان.

مرة ثانية: ليس هذا كل شيء، فبعض أعمال هذه المرحلة تميزت بدلالات نفاذه تجاه الواقع السياسي، و«الشرط الإنساني» بوجه عام، خذ أمثلة قليلة:

في «الرحلة» يحمل الابن جثة أبيه في السيارة وينطلق بها. هي المرة الأولى التي يحس فيها بأنهما قد تطابقا، وأصبح كل منهما للآخر بغير شريك، وسيظلان هكذا للأبد، لكن الابن لا يظل مع الأب للأبد، تقوح رائحة الجثة حتى يهجر أهل المدن مدتهم هرباً منها «لا مفر»، إما حياتي أو موتك، لا بد أن تنتهي أنت لأبداً أنا». وهكذا ترك الجثة في العرية، تركها قبراً، ورجع حزينا للفراق، لكنه سعيد بالخلاص من الرائحة الغالية الملعونة.

قد تسمح هذه القصة بإضافة صغيرة: إن الابن قتل الأب قبل أن يحمله، قتله بالرغبة لا بالفعل ، وحين حمله في السيارة كان هدفه اليقين الكامل بأنه تحرر ، فقد فجر القتل في نفسه أعماق حب وأقوى كره في ذات الوقت، إنه ليس «الأب» أو «رمز السلطة» فقط إنه كل شيء في وجود الإنسان يحبه ويخافه ويكرهه، إنه غلبة الماضي على الحاضر ومصادرتة - الحاضر - لحسايه ، إنه الرغبة في الخلاص، والثمن الذي يجب أن يدفع مقابل الحرية.

ولكن ألا تكتسب القصة كلها دلالة جديدة تماماً إذا عرفنا أنه كتبها في يونيو 70 قبل موت عبد الناصر بشهور ثلاثة، وبعد أن أصبح أمر مرضه معروفاً للجميع؟

على نحو مشابه يمكن أن ننظر في «الخدعة». إن رأس الجمل القبيحة المشقوقة تظل تطارد البطل أينما توجه، حتى تقف بينه وبين امرأته في الفراش ، لكننا نلاحظ أن هذا يظهر له أول مرة وهو ينظر إلى وجهه في نبع ما.. كأنه خرج عن الوجه ذاته. إنه وجهنا القبيح: كل ما فعلناه وأنكرناه، كل ما لم نفعله وأدعيناه، كل ما لا نستحقه وأخذناه ، كل ما أخذناه ولم نعط في مقابلته، كل ما طفحت به أعماق النفس من رماد الإحباط والغسل والبحث المحموم عن حقيقة مراوغة خلب.

وفي «بيت اللحم» تعيش الأرملة وزوجها الشيخ الأعمى وبناتها الثلاث ، ولا يمضي وقت طويل حتى يصبح خاتم الزواج مشاعاً بين الأم وبناتها، كل تضعه في إصبعها وتتألم إلى جوار الرجل بانتظام لا يخطئ، أما الشيخ فلا يكف عن الضحك والغناء، يقول لنفسه مخائلاً

ومرواغاً : إن شريكته فى الفراش هى دائماً زوجته وصاحبة خاتمه، تشيخ أو تنصاىبى ينعم
لمسها أو يخشن، هذا شأنها ، أما هو الأعمى فمن أين له باليقين، وليس على الأعمى حرج؟
من وراء قناع الفن الجميل يقول لنا الفنان الكبير - فى 1971 - إن هذا عصر التواطؤ
الصامت، ينمو التواطؤ فى الظلام، وسط الفحيح واللهفة وتأجج الرغبة، ثم يقوم جدار الصمت
لا يقوى أحد على اختراقه، لأن الكل مستفيد منه، راضٍ عن قيامه، يريد له أن يدوم!

وهل يمكن أن تنتهى متابعة أشعة ضوء القمر؟
لكن القمر لا يبقى دائماً مضيئاً، ثمة وجه آخر لابد سيجىء ونراه.
هل العيب فى عيوننا التى تنتظر أم فى ذات القمر؟

مايو / أيار 1991

[2]

« أعمال »

قاصون وروائيون

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

نجيب محفوظ فى «الفجر الكاذب» صياغات عذبة لحكمة الثمانينيات

قبل أن تنتفضى الثمانينيات بشرها وخيرها، فى الأيام الأخيرة من 1989، أهدى الأستاذ نجيب محفوظ قارئيه مجموعته «الفجر الكاذب» لمسات صغيرة ونهائية تكمل صورة الكاتب والعصر:

ثلاثون قصة قصيرة من حصاد الثمانينيات: يتردد فيها أبطال تجاوزوا السبعين، يصوغون خبراتهم وهم ينظرون وراءهم إلى السنوات الطويلة التى قطعوها فى رحلة الحياة، وهم واعون كل الوعى ببديب الخطو نحو النهاية، يل يغامر أحدهم ويخطوها ، ويصحبنا إلى تصور بالغ العتوبة للعالم الآخر، ويقول أحدهم للآخر : «إن الموت صديق فى ثياب عدو، ويستسلم الثالث له ويخرج فى صحبته لأنه يعرف أنه لا مفر، وأنها مهمة لا تقبل التأجيل، ولعل هذا هو القانون الوحيد، الذى احترمته جميع الحكومات على اختلاف منازعها»!

تختلف حظوظ هؤلاء الأبطال من الرضا عما أصابوا ، لكن النغمة الغالبة هى أنهم حققوا النجاح فى العمل والزواج والأبوة، اعترضتهم الصعاب كما تعترض كل مسعى إنسانى: إخفاق فى العمل أو الحب، فقد الأبناء بالموت أو بالهجرة، لكتهم واجهوا الصعاب وانتصروا عليها، من خلالها، وعلى ألسنتهم لا يمل نجيب محفوظ التنويع على لحن معزوقته الأثيرة: الدعوة الحارة للإرادة والعمل، وبلسانهم يقول قائلهم «فى قصة «رجل» - لاحظ العنوان -: «عقدت العزم على الانتصار حتى النهاية، ومازلت قادراً على تذوق الأشياء الجميلة.. المشى والموسيقى والتأمل تأهباً للمغادرة الأخيرة».

وفى الصورة الجميلة، الموشاة بالبهجة والرضا، التى يرسمها نجيب للعالم الآخر (قصة «فوق السحاب») يلعب العمل دوره الرئيسى: انهمك البطل الذى انتقل إلى عالم لا يعرف مفرداته، حيث الوجود المحيط حى وعاقِل وينتفض بحياة غامضة، حيث يجب أن يعتمد على نفسه، فليس له من مرشد سواها - انهمك فى العمل بعزيمة لا تعرف اللين أو التردد، «ومن صميم ذاتى، وبدون أية مساعدة من الخارج تراءى لى الطريق بطوله ومنازله...» واختار هو الهندسة، واختارت صاحبتة الشعر (تلك مزوجة قديمة عند صاحبنا، راجع نهاية «الشحاذ»

على سبيل المثال) هذا يعنى أنهما قد يفترقان حيناً، لكنهما حتما سيعودان للتلاقى حين يبلغان «منزل الحب» يستدعى الرجل، لأن هناك من يطلبه من أهل العالم القديم، إنه ابنه الذى تركه جينياً، وله يستقطر جوهر الحكمة: «حياتنا قاسية.. كيف نغيرها؟» يقول له: «السؤال منك والجواب عندك، وكل يحيا بقدر همته..» ويقول له كذلك: «الغد يعلمه الله، ويصنعه الإنسان...» وحين عاد أيقن أن رحلته قد حازت الرضا، لأنه وجد فى انتظاره «وردة لم أر مثلاً من قبل، كبيرة الحجم غزيرة الأوراق، فتانة اللون، ينتشر منها شذا طيب لم يصادفنى شيء فى مثل جماله وقوته...»

أصحابنا هؤلاء محبوبون للحياة، وعاشقون لتجلياتها الجميلة، متوثبون للنضال ضد عقباتها، تواقون لأن يعتصروا منها أقصى ما تجود به من مسرات، كثيرون منهم يراجعون الأطباء ويستمعون إلى نصائحهم، ولا يعملون، دائماً، بها.

هذا بطل «النشوة فى نوفمبر» (مرة ثانية: لاحظ العنوان - إن الخريف الذى عاش نجيب يتعشقه ويراه ربيع مصر الحقيقى، يتجسد فى هذه المجموعة حتى ليكاد يلمس باليد ويكتسب مدلولات جديدة) تلوح له نشوة أخيرة، هو الذى يقول بأفصح لسان: «إن نشوة دقيقة خير من حياة عامين بلا نشوة...» أحقق أم حكيم؟ لا معنى للسؤال، فهو السؤال والجواب، لكن صاحبه «وهيته نشوة فاقت جميع انتصارات الحياة...» وهو يعنى تمام الوعي أنها آخر نظرة للشمس قبل الغروب، لذلك لم يُجرِ تحذير الطبيب فى كبح إصراره واندفاعه، لذلك تقبل بهدوء أمره بالانتقال للمستشفى «وتردد الطبيب قليلاً ثم قال باسم: يبدو أنك لم تعمل بنصيحتي؟» فقال وهو يسدل جفنيه: «ولست نادماً على ذلك...».

حتى بطل «خطة بعيدة المدى» يجد مكاناً بينهم من حيث هو الشبيه المخالف، هو الصعلوك الجائع الذى عاش حياة فارغة تعسة، يتسول أكلة أو قروشاً، ويكبت غرائزه المجنونة الجائعة، يكره أمه ويعيش على معاشها القليل، وحين ماتت أورثته بيتاً قديماً، ثم جاء الانفتاح المجنون فاشترى بيته القديم بنصف مليون، وهكذا جاءت الثروة وهو عجوز جائع وحيد يتسول فى السبعين!

وعيث نجيب بصاحبه هذا عيثاً شديداً، وقسا عليه قسوة بالغة فى «كوميديته السوداء» تلك: أودع المبلغ الضخم فى البنك، وأودع صاحبه فى فندق، وفى ليلته الأولى دعا صديقيه الحمامى والتاجر إلى العشاء... وشرعوا يضعون الخطط للمستقبل. وبعد انصرافهما «استقل تاكسياً إلى شارع محمد على، ومضى من توه إلى محل الكوارع المعروف وطلب فنة ولحم رأس، وأكل حتى استوفى المزاج، وغادر المحل ليرمرم ما بين البسيمة والكثافة والبسبوسة،

وكأنما أصابه جنون الطعام، وعاد إلى الفندق قبيل منتصف الليل وقد سكر بالطعام حتى كاد يفقد الوعي...»

وجاءت النهاية العابثة المتوقعة، إنه الموت يتقدم فلا مدافع ولا مقاوم، عاش حياة فارغة فاستحق ميتة عابثة، وبقي المبلغ الضخم وصاحبه بلاوريث، لأنه جاء في صفقة مجنونة أتاحت انفتاح شاذ ومجنون، لم يأت المال لأنه عمل وأراد وكدح، على نحو عابث جاء، وعلى نحو عابث وجب أن يمضي، تاركاً صاحبه مكتظاً بخبايا البطن!

هي من حصاد الثمانينيات : حيث تهن الفروق بين الحلم والواقع، أو بالأحرى حيث تشتت قسوة الواقع فلا تترك باباً للنجاة إلا في أحلام اليقظة، حتى لتكاد - أعني تلك الأحلام - أن تودي بصاحب «الفجر الكاذب» إلى الجنون والجريمة.

ويلخص لنا صاحب «فوق السحاب» - بأفصح لسان - حاله وحال كثيرين من أبطال الثمانينيات: لولا التطابق الفريد بين سوء حالي وسوء حال البلد ما فكرت في البلد، لكنني وجدت أسرتي تعكس صورة البلد، والبلد تعكس صورة أسرتي، وكلتاهما تعاني من كثرة العدد وقلة الموارد، واختلال التوازن بين الدخل والمنصرف... ولم أجد ما أروح به عن نفسي في خلوتي إلا الحلم، هو الذي شق لي طريقاً جديدة ويسر لي رزقاً، وهياً لي صحة وعافية وعلاقات إنسانية حميمة... لكن ليل الشقاء طال وأمتد حتى لم يجد صاحبتنا أمامه سوى خطوة يخطوها ليصبح في العالم الآخر فخطاها دون أسف أو ندم، لن يكون أسوأ من العالم الذي جاء منه، بل لعله يفضل به كثير.

على نحو آخر يتبدى وجه الثمانينيات الكالغ، وتتعدد النماذج التي تلقى عليها التناقضات ثقلاً الرزح: فتاة وشاب من ذلك الجيل الذي احتضن نجيب همومه منذ «الكرك» و«الهب تحت المطر» ربما أكثر مما احتضنه كُتّاب جيله، الذين يواجهون بطالة سافرة أو مقنعة، وإحباطاً عاطفياً وجنسياً، واغترافاً للتحقق في أدنى شروط الحياة الإنسانية، تعرض لهما، مفاجأة «انفتاحية» أخرى فتنتقلهم من حال الساخطين إلى... ماذا أقول؟... أقل الأوصاف: إنه حال «الصامتين» لا أقول «المواطنين»، القابلين بحل مشكلتهما وحدهما دون الآخرين، وربما على حسابهم، إنه زمان الاستقطاب الحاد: إما أن تكون هنا أو هناك، إما أن تكون مع «نا» أو مع «هم» ولا سبيل للمصالحة.

وهو كذلك زمن الحراك الطبقي العنيف والحاد، هذه بطله «من تحت لفوق» تعيش واقعاً قاسياً يجعل منها خادمة لأخواتها وأبيها الضعيف وامراته المتسلطة، خادمة بخدمة فلتعمل مقابل أجر إنن، دون تنازل عن كبريائها الإنساني ودون رغبة في السقوط، تلتهمس العمل

فتجده، «وتحسنت أحوالها في الملبس والصحة، وفي مجرى عامين تزوجت من كهربائي مناسب جداً... ببساطة: لن تتحقق «نهاية سعيدة» إلا بقراءة شروط الواقع قراءة صحيحة، ومحاولة تحقيق «التواؤم» معها فماذا يوسع «الأفراد الصغار» - أبطال القصص القصيرة بامتياز - أن يفعلوا في مواجهة موجة كاسحة تعيد تشكيل الواقع سوى أن يتجنبوا أضرارها ويلتمسوا فوائدها قدر وعيهم وجهدهم؟

وجه نجيب محفوظ المهموم بالواقع يسفر في قصص الثمانينيات تلك عن قدرة لا تزال مرهقة على التسمع لنفض الناس الصغار، في الشارع والبيت والمقهى والديوان، هم ضحايا هذا الواقع قبل أن يكونوا صانعيه، المتخبطون في إساره، وهو منهم، مشارك لهم، متعاطف معهم.

يقول معهم وعنهم: «وما حدث قد حدث، ولكن ماذا عما لم يحدث بعد؟» قلق متوجس؟ نعم... يرى الطريق ملأى بالعثرات والمصاعب؟ نعم. لكنه لا يتخلى أبداً عن الأمل و«السيد القادم» لا بد أن يجيء، صحيح إن الجميع ظلوا في انتظاره حتى أصابهم اليأس لكنه عاود الاتصال، وقد يفكر مرة أخرى في الزيارة، ولعل كل الآمال تتحقق في «المرّة القادمة».

ولا يكتفى الكاتب العظيم بزرع الأمل، لكنه يقدم ما هو أثمن: تلك الصياغات الموجزة، المقطرة والمركزة، لحكمة الحياة: يراها مدرسة ليس أمام من دخل إليها سوى «الاجتهاد والكفاح والصبر» ويراهما رحلة مليئة بالأفراح والأحزان، بالانتصار والانكسار، موشاة بالدموع والضحكات، على أنبيها تلتقي التناقضات وتتعايش وتتعايش، نصارعها وتصارعنا، أسلحتنا متعددة في هذا الصراع، على رأسها المعرفة والعمل، وبذل الجهد ومكابدة المشقة، ثم توطئ النفس على «تقبل قوانين الأشياء» والإيمان بأن كل مرحلة من مراحل العمر لها مسراتها، وأن النهاية حين تأتي فهي لا تعني أكثر من الانتقال من عالم لآخر: «مكان وليس بمكان، ضوء وليس بضوء، ألوان وليس بألوان، أشجار وليس بأشجار، بيوت وليس ببيوت، أرضه وسماؤه مغطاة بالسحب، مترام بلا حدود، بيوت من السحب أيضاً ممتدة في صفوف متوازية، تفصل بينها مسافات شاسعة ويغمره ضوء ثابت هادئ» جديد أيضاً، فلا هو شفق ولا غسق... أو هكذا رآه صاحبنا «فوق السحاب».

هي من قصص الثمانينيات: وثيقة الصلة بإبداع صاحبها في تلك الحقبة، (ما أجدر بطل «أسعد الله مساك» أن يشغل مكانه بين أبطال هذه المجموعة، فهو مثلهم، يتطلع لأن تهب الشمس شعاعاً أخيراً قبل الغروب، وقصة «ذقن الباشا» هنا هي «ماكيت» دقيق ومصغر لرواية نجيب الأخيرة «قشتمر»: هو ذات المقهى في بؤرة الحدث، وذات التلخيص للأحداث

والمصائر، هذا مثال من «ذقن الياشا» تجد الكثير منه في «قشتمر»: «وُحُف الجيش بثورته فانطوت صفحة وانبتقت صفحة جديدة، وتفجرت ينابيع الأمل وتضاربت الخواطر... ومع تتابع الأمجاد اعترضت أزمان كما عودنا التاريخ، وحملت أعين الأمن تطارد الخوارج، ونادى أهل الحكمة بيننا: حذار من السياسة وحديثها يأمحي السلام والسلامة، وعقدنا العزم على ذلك ولكن اجتاحتنا الإغراء وألح علينا مثل حكة الجرب... إلخ»

هو ذات الوجه المهوم بملاحقة تحولات الواقع، هو ذات الوله باستحضار مخزون الذاكرة «النعمة الوحيدة الباقية».

لكن وجهه في هذه المجموعة الأخيرة يكتسب عذوبة وشغافية، ناتجتين عن المسافة التي ينظر منها الكاتب الكبير إلى ما يحدث، ويسلكه في عداد ما رأى وخبر، ويصوغه لنا في هدوء وحكمة من رأى وعاش وعرف وكابد وحقق وأنجز، فحق له أن يتأمل ويستوحى، ويستقطر ويصوغ.

وما أعذب ما صاغ لنا الكاتب العظيم!

1990

فتحي غانم: نظرة طائر إلى عالمه الروائي الخصب

كلما هممت بالكتابة عن فتحي غانم لفتت نظري هاتان الملاحظتان المرتبطتان : الأولى - أن أعماله لا تتوفر جميعها أمام القارئ أو الدارس، معظمها نشر في سلاسل شهرية كانت تصدر عن دور الصحف الكبرى، وكثير منها نفذ دون أن يعاد طبعه، حتى هو نفسه لا يكاد يحتفظ بنسخ منها.

والأمثلة عديدة: فله مجموعة قصصية هامة من أولى مجموعاته: صدرت بعنوان «سور حديد مدب» لا يكاد كثيرون يذكرونها . رغم أن عدداً كبيراً من قصصها كان متقدماً من حيث فنية القصة القصيرة - بوجه خاص - حين نشر، ويعد أن نشر روايته المثيرة «حكاية تو» سلسلة في روزاليوسف في 1974 أهملها تماماً، حتى دار حديث عنها بيني وبين رئيس تحرير «روايات الهلال»... فعمد إلى نشرها في نهاية 1987، وقد ظلت روايته الهامة «الرجل الذي فقد ظله» متداولة في طبعاتها الأولى بين القارئ أكثر من ربع قرن، ولم يعد طبعها إلا في العام الماضي فقط.

ولست أعرف تفسيراً لهذه اللامبالاة من الكاتب الكبير تجاه أعماله سوى ما ذكره لي مرة من أنه يفقد اهتمامه تماماً بالعمل بعد أن يفرغ من كتابته، فلا يعود إليه أبداً.

الملاحظة الثانية - مرتبطة بالأولى على نحو ما، وتتمثل في قلة - أو بالأحرى ندرة - الدراسات التي تتناول مجمل المشروع الروائي لفتحي غانم، وتتابعه في تطوره عبر ثلاثين عاماً (59 - 1989) تغير فيها الواقع الذي يرصده الروائي وتحول تحولات كبرى، خاصة الواقع السياسي - الاجتماعي الذي يعنى به قبل سواه.

وللمتابعين والدارسين أقدم القائمة التالية بأعماله، والتاريخ الذي اعتمده هو تاريخ الطبعة الأولى (الكاملة) للعمل: في الرواية «الجيل» 1959 «من أين؟» 1959، «الساحن والبارد» 1960، «الرجل الذي فقد ظله» رباعية مبروكة - سامية - محمد ناجي - يوسف 1962/61، «تلك الأيام» 1972 (لها طبعة ناقصة ومشوهة صدرت في 1966) ، «حكاية تو» 1974 -

1987 ، « زينب والعرش ، 1976 ، « الأفيال ، 1981 ، « قليل من الحب ، كثير من العنف ، 1985 ، « بنت من شبرا ، 1986 ، وأخيراً « أحمد وداوود 1989 ».

وفي القصة القصيرة ثلاث مجموعات « تجربة حب ، 1958 ، « سور حديد مديب ، 1966 ، ثم « الرجل المناسب ، 1984 ، كما أن له أعمالاً أخرى يصعب تصنيفها في أحد هذين الشكّلين: « المطلقة » (سيناريو) 1963 ، « الغبي » 1966 ، « البحر » 1970 ومجموعة مقالات جمعها في كتاب « الفن في حياتنا » 1966 .

أنت ترى أنه حصاد ليس بالقليل أو الهين ، لا يتفق وندرة الدراسات عنه لو قورنت بدراسات كثيرة منشورة عن كتاب وأعمال ليست لهم قامته (الروائية) الفارعة ، لكنهم يجيدون ألعاب العلاقات العامة والإعلان .

منذ « الرجل الذي » وفتحى مولع بتتبع التجولات السياسية والاجتماعية التي تشهدها مصر ، وفي هذه الرباعية يتناولها فيما بين التاريخين اللذين يحددهما محمد ناجي ، أحد أبطالها ورواتها: 1923 - 1956 ، ومن خلالها يطرح القضايا الرئيسة في الوجود الإنساني : السعادة والتحقيق (مسعى الشخصيات ومصائرهما) والحقيقة نسبيته ذاتيتها (البناء الروائي) ومضى الزمن (أسلوب القص) ثم تمضى « زينب والعرش » بهذا التاريخ إلى ما بعد 1967 ، وتنتقل بأبطالها إلى واقع متغير ، واقع صعود نظام يوليو وجموده ثم بدء انحداره ، واقع تأميم الصحافة والتنظيم الطليعي وحكم الأجهزة ، والحكم بالأجهزة وغيبة وتغييب أصحاب المصلحة الحقيقية الذين يتم باسمهم كل شيء ..

بين هذين العاملين من أعمال فتحى غانم - ونضيف إليهما « الأفيال » - رابطة تجعل من أحدهما إتماماً للآخر ، الجوهر باق والشروط متغيرة: هذا عبد الهادي النجار في « زينب .. » هو محمد ناجي في « الرجل .. » لا يكاد يضيف إليه شيئاً يختلف عنه في بعض الملامح ، لكنه يتفق في ملامح أكثر ، هو « ناجي » الواقع الجديد: لا يرحب بالثورة لكنه قادر على استغلال تناقضاتها لصالحه ، يرى أن الثورة قلبت نظاماً لتحل في مكانه نظاماً هو ، في جوهره ، لا نظام ، تختلط فيه القيم كما تختلط الطبقات ، وهذا الاختلاط هو ما يناسبه تماماً ، لأنه يتيح له فرصاً أوسع في الحركة والتفوق والنفوذ .

ويوسف منصور (لا بد أن نفتح قوساً حول هذا الاسم .. فهو أقرب أسماء الروائي لنفسه ، وهو « المتحدث الرسمي » عنه على نحو ما يتردد قيل « زينب » في « الساخن والبارد » وبعدها في « الأفيال ») هو يوسف السويقي ، اختار الوجه الآخر من اختيار سابقه: اختار يوسف منصور

الارتباط بزئيب كى تكون طريقه نحو فهم نفسه وفهم الواقع والمشاركة فيه على نحو أكثر إنسانية وثراء.

فى «الأقيال» يتابع الروائى تلك التحولات حتى منتصف السبعينيات على وجه التقريب، أى بعد أن قام أعضاء من جماعة «التقوى والتقوى» المسلمة المتطرفة - من بينهم حسن بن يوسف وزئيب - باغتيال الدكتور «أبو الفضل» عميد كلية الحقوق وتقديمهم للمحاكمة، وفى «قليل من الحب...» يرسم صورة كثيرة الألوان والظلال لثأب الانفتاح وما يقومون به من فساد وإفساد مسلحين بقوة ملايينهم التى لا يقف أمامها أحد أو شىء من ناحية، وبجهاز تنفيذى فاسد يعمل مستولوه فى خدمتهم، من ناحية ثانية، ثم اتصالهم بجماعات الضغط والمصالح وعلى رأسها أمريكا بطبيعة التوجهات العامة للنظام كله، من ناحية أخيرة.

وواضح أن قضية العنف أو الإرهاب المسلح تشغل مكاناً هاماً فى رؤية فتحي غانم لتحولات الواقع السياسى والاجتماعى فى تاريخ مصر المعاصر ، فروايته الرائعة «تلك الأيام» تكاد أن تكون دراسة فى عنف شباب الأربعينيات ذى التوجه الوطنى فى مواجهة المستعمر الإنجليزى وعملاته، يقدمها المؤرخ الكبير الدكتور سالم عبید من خلال حالة نموذجية هى عمر التجار، على النحو ذاته يمكن النظر إلى «الأقيال» من حيث هى دراسة فى إرهاب شباب السبعينيات ذى التوجه الدينى، من خلال حالة نموذجية أيضاً هى حسن، تتكشف أمامنا من أكثر من زاوية، ثمة رواية لمجمل العوامل الواقعية التى شكلت تمرد ابنه، وثمة رواية للواء الحوت، رجل الأمن القوى الذى تابع نشاط هذه الجماعات ودفع برجاله إلى مواقع قيادية فيها، ليحكم استخدامها والسيطرة عليها.

لكننا نبادر إلى القول بأن تعبير الحالة النموذجية هنا لا ينصرف إلى معنى إفقار الشخصية الروائية أو تجريدها أو تحويلها لحدود فى معادلات ذهنية باردة، قدر ما يعنى خلق شخصية تتجسد فيها أكبر نسبة ممكنة من العوامل التى تقف وراء الظاهرة موضوع الدراسة، بحيث تصبح تلك العوامل هى دوافع سلوكها ومحددات استجاباتها ، ودون أن يغفل الكاتب لحظة واحدة عن خصوصيات الشخصية وملامحها المميزة لها، وهو يكسوها باللحم والدم والنبض والمشاعر، ويجعل لها مطامحها ومخاوفها وأهواها ونزواتها ورواها وأحلامها، فتبقى حتى النهاية شخصيات روائية (من حيث أن تعريف الرواية كنوع أدبى، هو أنها قصة فرد، وإن طمحت لتحقيق هدف آخر) وفى هذا السياق يهتم الروائى اهتماماً خاصاً بالعوامل الوراثية حتى يكاد يرسم لبعض أبطاله « شجرة عائلة» لاتنقصها التفاصيل.

من أوضح الأمثلة هنا زئيب الساعية إلى العرش: آخر سلالة الأيوبيين الذين انتشروا فى

أقطار الأرض مقاتلين جيلاً بعد جيل، وثمرة زواج أمלתه شروط شبه عابثة بين الرجل الأيوبي الأخير وفلاحة مصرية أمية ومتخلفة، كذلك شخصية يوسف في «الأفيال» حفيد الباشا التركي الذي انضم للخدوي توفيق حين تمرد ضده الضباط الفلاحون، فأغدى عليه الخديوي بعد الاحتلال، وأمن الباشا بأن وسائل القوة عند الإنجليز وحدهم، فأرسل ابنه إلى «أكسفورد» كي يتعلم بعض أسرارها، لكن هذا لم يتعلم شيئاً هاماً أو مفيداً، واكتفى بأن ينقل نمط حياة الجنترمان الإنجليزي ويحياء في قصره بجاردن سيتي، في قلب القاهرة الاستقرائية يوم ذاك! ومن جماع العوامل الوراثية والشروط الموضوعية يصوغ الكاتب ملامح الشخصية التي تواجه عالمها، فتتحرك الأحداث وتستجيب لها، حريصاً - كل الحرص - على أن تبقى فرداً ونموذجاً في آن.

وإذا كان العنف - في «تلك الأيام» و«الأفيال» - يوجه خاص، وقد نصيف إليهما «بنت من شبرا» - عنفاً موجهاً ضد النظام منطلقاً عن دوافع وطنية أو دينية، فإن ثمة عنفاً مقابلاً، من جانب النظام وأجهزته.

هنا تشغل رواية فتحي غانم «حكاية تو» مكانها الشاغر في مشروعه الروائي، حين نشرها في 1974 كانت الملفات القديمة قد فتحت، ولابد من فضح ما حدث وأحاطه الكتمان حين حدوثه حتى تبقى إمكانية للتجاوز، وكان نجيب محفوظ قد نشر - في أوائل الستة نفسها - «الكرت» كان نجيب غاضباً وممروراً، لكنه كان حاراً وصادقاً، ودون احتفال كبير بالفن الروائي قدم شهادته: ليذهب كل تبرير إلى حيث أُلقت... فماذا يبقى بعد أن يتم تدمير أشن وأسمال؟ ليس هذا من سيقم «البناء العظيم» ويغض على نواجذه كي يطرد «الصليبيين» ماذا يبقى منه بعد أن أحالوه لأشباح مرتعدة تحيا من خوف الذل في ذل؟

وفي 1974 أيضاً فتح ملف من أشهر ملفات ما حدث في سجون النظام الناصري أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات، ملف قتل شهدي عطية الشافعي الكاتب والمناضل والمترجم والناشر والمتهم الأول في إحدى قضايا التنظيمات الشيوعية في سجن «أبي زعبل» في 1960/6/15، ومن يراجع تفاصيل روايات رفاق شهدي الذين شهدوا تعذيبه وموته، وبينهم عدد من الصحفيين والكُتاب وأساتذة الجامعة، ير أن تلك الخبرة لم تكن بعيدة عن فتحي غانم وهو يصوغ المشهد الرئيسي في «حكاية تو»: الرجل الذي لا يعطيه اسماً يكاد يكتسب ملامح شهدي من حيث تميزه في الجسد والمكانة بين رفاقه، ومن حيث مهنته ومن حيث ترتيبات الحفلة التي قتل في نهايتها، ومن حيث النتائج التي تترتب على مصرعه، حتى الضابط الذي أشرف على ترتيب تلك الحفلة احتفظ له الكاتب بملامحه الجسدية - النفسية.

بعبارة واحدة : إن فتحى غانم يقدم فى «حكاية تو» تقنياً قوياً أو صياغة فنية قوية لحادثة مصرع شهدى عطية أوائل الستينيات.
وفى ذات السياق أيضاً يمكن الإشارة إلى روايته الأخيرة أحمد وداود... من حيث أن جوهرها يقوم على ممارسة العنف من جانب الجماعات الصهيونية على أرض فلسطين فى 1948/47 قبل قيام الدولة وبعدها.
هدف السطور السابقة إلقاء نظرة طائر على أبرز الملامح فى عالم فتحى غانم الروائى الفصيح، أردت بها أن أتوجه بالتحية للروائى الكبير، وقد بلغ الخامسة والستين وحصل على جائزة أدبية عربية كبرى، للمرة الأولى فى تاريخه كله!
هل تبدو هاتان الملاحظتان مرتبطتين كذلك؟

1989

فتحي غانم فى «ست الحسن والجمال»: ماذا جرى لدنيا الجميلة؟

فتحي غانم صاحب ولع قديم بالسينما ونجومها، يبدو على معرفة جيدة بهذا العالم: أقرد جزءاً من رباعيته الشهيرة «الرجل الذى فقد ظله» 62، ترويّه نجمة السينما سامية سامى، ربيبة النجم الشهير أنور سامى، الذى أعطاهما اسمه وأخذ جسدها وفتح أمامها الأبواب، وحببية يوسف السويفى الذى تركها مصعبداً نحو مجده الخاص، ثم زوجة محمد ناجى الصحفى الكبير اللامع، وقد تزوجته فى خريف عمره، ومنحته ابنه الوحيد، وبين أعمال فتحي غانم المنشورة سيناريو فيلم بعنوان «المطلقة» 63، كما أن الأعمال التى قدمتها السينما ثم التلفزيون عن رواياته حققت نجاحاً مرموقاً، حدث هذا فى فيلمي «الجيل» (من إخراج خليل شوقي، 65) و«الرجل الذى ...» (من إخراج كمال الشيخ، 67) وفى المسلسلين التلفزيونيين «زينب والعرش» و«الأفيال» (وقد شارك فتحي غانم فى كتابة سيناريو هذا الأخير)، وهما الروايات الكبرى يعاوده الحزن إلى السينما وأهلها فى روايته الجديدة، «ست الحسن والجمال» 91، وعلى نحو من الأنحاء تبدو «دنيا» نجمة هذه الرواية الجديدة امتداداً لصاحبيتها القديمة، سامية سامى، فى واقع متغير، وإذا كان ما حدث فى يوليو 52 قد أذن بنهاية محمد ناجى، ممثل العالم القديم، ووضع حداً لطموح سامية التى هجرت السينما أو هجرتها السينما، فإن هذا الحدث ذاته كان مفجر كل الأحداث التالية فى «ست الحسن»: هذا مراد ابن الزقاق الفقير فى حي «بحرى» بالإسكندرية، يتبين أنه أحد ضباط يوليو، فينتقل - على الفور - إلى قصر فى «زيزينيا» كان لأمير سابق، وهو يشرف على إنتاج فيلم عالمى - دعابة للثورة - يستقدم له مخرجاً وفنيين من أمريكا، ويلحق صديقه وابن حيه عمر، مدرس اللغة الإنجليزية، بالعمل معهم. والمخرج الأمريكى: مزيج من الاحتيال والاستبداد والادعاء والعريضة، يبحث عن فتاة جميلة تصلح عشيقته للملك ونذاً له، وبمصادفة أقرب للهزل يرى دنيا، خطيبة عمر، فيجن بها، ويقع عليها اختياره، وعلى الفور تنتفتح أمامها أبواب عالم جديد: تحت بصرنا وسمعنا يتم صنع «النجمة العالمية» يصنعها جيش كامل من خبراء التجميل والأزياء والتصوير

والدعاية والعلاقات العامة، وهم أصحاب منطق واضح: «إما أن تكونى عارية تماماً، بلا ملابس، بلا أصباغ، كما خلقك الله، فهذا هو الجمال الذى أعطاه لك الرب، وإما أن ترتدى الملابس وتقتحى فك بكلمات صنعها البشر، وتوجهين نظراتك إلى مخلوقات بشرية تتفاهمن معها، عندئذ نتدخل نحن للتسويق بين متطلبات الجمال بين البشر، والجمال كما خلقه الله». بعبارة أخرى: هم لا يصنعون عيّن ولكن يصنعون نظرة، لا يصنعون شفّتين لكن يصنعون ابتسامة، لا يصنعون ساقين لكن يصنعون مشية.

دنيا: الجميلة التى تعى جمالها وتدرك سحره وتطلب من الناس جميعاً أن يعترفوا به ويخضعوا له، بنت الأسطى طه النجار الذى يعمل فى ورشة يملكها إيطالى، ويتعامل مع الأجانب ويراهم كائنات أرقى وأنظف، صديقة «إلبا» اليهودية التى يسعى أيوها للهجرة إلى إسرائيل، الحالة أبداً - وهى تنطلق على غير هدى فى شوارع الإسكندرية وطرقاتها - بحياة أخرى غير تلك التى تنتظرها لو تزوجت عمر. دنيا تقبل على الفرصة المتاحة بكل نهمها للحياة والتميز، تدفعها مباركة أبيها واستخذاء عمر، ويتحول جمالها الفطرى البرى - على أيدى الخبراء ويفضل حياتها الجديدة - إلى جمال صاعق لا يقوى رجل على مقاومة سحره: يعرض عليها المخرج الأمريكى - نصف جاد، نصف مخمور - أن يتزوجها وتساغر معه إلى هوليوود، لكن الذى يتزوجها فعلاً هو مراد: النجم الساطع فى نظام يوليو، ضابط المخابرات القوى الوسيم، ممثل الثورة فى كل وجوه النشاط المسرحى والسينمائى، وينتقل بها إلى قصر فخم فى القاهرة، ويشهد زواجه محمد نجيب وجمال عبد الناصر معاً.

هنا يبلغ فتحى غانم أوج تآلفه، فهذا ميدانه الحقيقى: تقديم النموذج والفرد فى سببكية واحدة، هو نموذج من حيث أنه يكتف سمات وخصائص كثيرين من نوعه، ثم هو فرد لما يتميز به من سمات شخصية قد لا تكون لسواه، على هذا النحو يقدم لنا شخصية ضابط يوليو: مراد الضو، ابن مفتش ترام الرمل، وأحد شباب الحى الميهورين بجمال دنيا، والذين يترصدونها على «الإمة». لكنها تصده لزهوه وانتفاشه، ويعد أن نجحت الثورة وعاد إلى حبه القديم يبحث عن صديقه ليعهد له بهذا العمل. قالت أم عمر إنه جاء حبه ليبدو «صاحب فضل لا صاحب أهل...» ووجم حين أخبره عمر بأنه سيتزوج دنيا ونصحه بالآ يتهور... «نحن نضحي بحياتنا من أجل الثورة، وأنت تضيعها فى غرام دنيا بنت الأسطى طه النجار...» أما بعد أن تم تصوير «الفيلم العالمى» - وقد صور الثورة على نحو هازل: الملك يختطف الفتاة التى سيتزوجها قائد الثورة فى ليلة الزفاف ويخفيها وراء جدار فى قصره! وأقبلت عليه الجماهير فى مصر وسوريا ولبنان، وأصبحت «دنيا المثلثة صاحبة أكبر الإيرادات فى السينما المصرية»

تقدم مراد ليتزوجها ، وأنشأ لها - بأموال الثورة - شركة إنتاج تحمل اسمها ويديرها هو. كان يقول لها أثناء مشاحناتهما التي لا تنتهي إن مثله من ضباط الثورة تزوجوا من أعرق عائلات مصر، أميرات وبنات باشوات، وكانت تفكر: «من يكون هو؟ النزهى المنفوخ على فراغ ، مجرد منظر، مدع، متهم بالسرقه، يأكل بنهم فوق كل ما عرفته من نهم، عيناها فيهما الجوع...» ثم تصفعه بالحقيقة التي يعرفها: «لا هم لك إلا جمع أموالى. بلطجى يسرق مال امرأة..»

الشيء الخاص الذى يتميز به مراد كفرد هو تلك اللمسة من النرجسية المفرطة، والتي تكاد تتحول لعشق ذات الجنس، إنه يناقش امرأته ويغار من جمالها ويذاحمها فى النظر للمرأة وفى نثر العطر «وهى قد عرفت من الأيام الأولى للزواج أن وسامته على حساب فحولته» وتتعمق هذه اللمسة وتزيد وضوحاً حين يعريها ثم يلبسها سترته العسكرية، وينالها على هذا النحو، ولم يتخذ احتياطاته المعتادة هذه المرة فجاء الطفل الذى لم يعيش طويلاً ، هى التى عاشت حياة زوجة رجل المخابرات المهم: زرع أجهزة التسجيل والتصوير فى كل مكان من جوانب مسكنه الفاخر، حيث يستقيل زواره «كل ليلة حفل جديد وابتسامات وكلمات غزل تسمعها، بعضها بصوت عال وقع، وبعضها همس وخلسة بعض الزوار يعاملهم مراد كخدم، عبيد، وبعض الزوار يعاملهم مراد كعبد ذليل...» ، وحين تناكده حول هذه الحياة يقول لها بوضوح : «اسمعى يا بنت الحلال، أذكرك لو استمر هذا النكد فما أسهل أن يختطفك رجالى وإن يعثروا لك على أثر ، سوف تقتربك الذئاب الجائعة فى المقطم...» ومساء أحد الأيام دخل البيت رجل «له عينان فيهما طفولة» واختلى بمراد فى غرفة مكتبه بعيداً عن بقية الزوار الصاخبين السكران، وحين دخلت إليهما دنيا بشئ من الطعام ، التفت إليها الرجل الذى اسمه سيد ونظراته القوية تنفذ إلى عينيها: «أعطاك الله جمالاً لتصوتينه من عيون السكران...» بعد أن انصرف قال مراد إنه سيد الحسينى، من زعماء الإخوان المسلمين، جاء فى محاولة للتفاهم، ثم ارتفع صوته بالضحك: «يريدون حبس النساء فى البيوت وخلف النقاب، ونحن سوف نحبسهم فى السجون والمعتقلات...»

ولم يكن مراد هازلاً، فقد عثرت دنيا مصادفة على ورقة من أوراقه تحمل أسماء معتقلين، كان على رأسهم سيد الحسينى، ومن بينهم عمر، الأول لأنه «إرهابى» والثانى لأنه «شيوعى» وواجهته بأنه يستخدم سلطته لتصفية حساباته الخاصة، فهو يغار منهما معا، ودعيا مرة إلى حفل يقام فى قصر عابدين فذهبت وهى تتوقع أمراً لم يتضح لها بعد: «قابلها وهى تتقدم إليه بابتسامة هادئة، قامت طويلاً، وجهه الأسمر يتقد بعينين يخرج منهما نور ثاقب يصهر من يواجهه، هاتان العينان لا مثيل لهما. أعجبت بهما، بلا تفكير ، بلا تردد... عينا الزعيم

تواجهان عيني الجميلة، قالت بلا تفكير وثقتها بنفسها بلا حدود: لي طلب عندك باريس ، ابتسامته واسعة وفي عينيه دفة: - لي قريب من الإسكندرية اسمه عمر عبد ربه، معتقل، أنا متأكدة أنه برى، ابتسم... هز رأسه موافقاً: - سأنظر في الأمر... - ربنا يخليك باريس... لكن باب الأحلام يوصده مراد، يسخر من سذاجتها ، ويتحداها أن ترى عمر خارج المعتقل يوماً مادام هو على قيد الحياة . إنه - مراد - هو الذي يقف بينها وبين عبد الناصر! وبالفعل ، لم يخرج عمر إلى نور الحرية إلا بعد الهزيمة و«سقوط دولة المخابرات» وانتحار مراد (وقد نفتح هنا قوساً لنقول بأن انتحار مراد، وهو مصير عادل يستحقه، كما أنه أمر محتمل من الناحية الفنية، يبدو مسلماً بعيداً عن هؤلاء، حتى القائد الذي علق به عار الهزيمة أكثر من سواه، لم «ينتحر» إلا بعد أن ناور وداور وحاول القيام بعصيان مسلح، ولو صح انتحاره فليس لإحساسه بفداحة الهزيمة بل لإحساسه بأن رداء السلطة ينسحب عنه). أما سيد الحسيني فلم ينتظر، هرب من معتقله إلى السعودية والخليج، ثم عاد بعد استقرار حكم السادات، واحداً من ملوك توظيف الأموال، ولم ينسَ الرجل المرأة الجميلة فسعى إليها بماله وسلطانه: «وما طلبت يدك إلا لأصون نفسي وأصون جمالك...»، وهما في رحلة شهر العسل والطائرة تقترب من جنيف قال لها: «ستكونين مكرمة معززة، قصرك الخاص، سيارتك ، خدمك ، حشمك، وصيفاتك، كل ما تريدينه، الأرصدة والودائع والمجوهرات، شركة دنيا للأفلام ، اشتريت الاسم...» وهناك رأت مشاهد لا تنسى من سلطانه ونفوذه: أرسلت له الشركات الكبرى للسيارات أحدث موديلاتها ليجر بها وهو ينتقل بها في أوروبا، عقد اجتماعات حضرها وزراء وقواد طاروا إليه من عواصم أوروبية استدعاهم إلى قصره عند الحدود الألمانية - السويسرية، جاؤا في ضيافته وعلى طائرته الخاصة، كانت محاصرة بالسيارات والحرس والهدايا، زارت استديوهات وعابنت آلات التصوير للسينما والفديو.... وأيقنت أنها تملك قوة جبارة... أما بعد أن عادا للقاهرة فقد تغير كل شيء: اختفى الرجل ونسى السينما وتجاهل أمر الفيلم الذي وعد بإنتاجه لها كي يحكي قصتها «الحقيقية» وقد اشترى السيناريو الذي كتبه عمر بألاف الدولارات. وحين كانت تراه، تحدثه عن السينما فيحدثها عن الإيمان، تشكو فيقيم حفلة يدعو لها كبار المطربين تستمع إليهم، هي جالسة بين النساء، يفصلهن عن الرجال ستاراً!

ذات صباح انتهى هذه كله: داهم رجال الشرطة القصر، استولوا على كل ما كان فيه، وضعوا أموال الرجل تحت الحراسة، ومن السجن أرسل لها ورقة الطلاق، كما سقط مراد ليرتفع الحسيني ، سقط الحسيني ولم يرتفع أحد.

دائرة تامة اكتملت: بدأت بعمر وانتتهت إليه. وهى الآن لم يبق لها سواء، وهو يعرض عليها الزواج الذى تأجل أكثر من ربع القرن. هو وحده الذى يعرف حقيقتها منذ كانت ضائعة تبحث عنها فى شوارع الإسكندرية وطرقاتها الساكنة... «سوف تتزوج وتطرد بقية الأحلام... سوف تنسى أنها جميلة، يوماً ما كانت جميلة، وكانت نجمة ، سوف تتخلص من كان وكانت ، سوف تقنعه بأنها زوجة صالحة، وإن يتركها وحيدة....»
البديل الآخر: الضياع فى متهافتات اليأس والوحدة والإدمان، وهذا ما انتهت إليه «ست الحسن والجمال» بين الشطار.

ولعل السيناريو الوحيد الذى أجاد عمر كتابته هو الذى يحكى حكاية دنيا والمشكلة أن حكايتها حمالة أوجه، وهى يمكن أن تكون ضحية أو جلادة، شهيدة أو عميلة، متواطئة مع مراد أو متأمرة عليه، مع الثورة أو ضد الثورة ، يمكن أن تكون أى شئ، ويمكن أن تكون هذا كله معاً، وهما يناقشان السيناريو قال له المخرج يوسف كامل: «اسمع يا عمر ما رأيك فى أن تجعلها رمزاً لمصر؟» أجاب عمر: «أى رمز يا يوسف ؟ أتريد أن يشتمنا الناس؟ إنها أوهام وأكاذيب...»

ونحن كذلك - لا نقول إن دنيا رمز لمصر، فما أسخف هذا القول، لكن المؤكد أنها تتجاوز خصوصيتها وسماتها الشخصية لتقترب من دلالات أعم وأشمل: ليس مصادفة أن تتخلى عن عمر وهى تطارد الحلم الأمريكى وأن تنطلق فى عربة «الثورة» التى يقودها مراد، وحين يسقط لا تسقط معه، يحميها جمالها حتى يستولى عليها الملتحمون أصحاب شركات الأموال، وحين ينعم عليها بوسام الفنون يمنحها رجال الأمن من الدخول لتسلمه، ولا يبقى أمامها سوى أحد اختياريين : إما عمر، وإما الوحدة واليأس والإدمان والجنون.

المرّة الوحيدة التى التقت فيها بعيد الناصر، وبعد أن تحدثت إليه، دارت برأسها هذه الخواطر: «لو أن اللقاء حدث فى زمان آخر، لو أن ذلك الرجل الذى يقول إنه من الصعيد وابن موظف بسيط، فى واحد من تلك الشوارع التى بحثت فيها لأنجيا تسلاً نادراً عن الجمال والقوة، لكنها قبل أن تلتقى به عبرت سنوات وأحداث: قبول مؤقت لعمر، وإنتاج أمريكى وأقلام، ومراد يزعم أنه يحميها ويحمى نفسه... فلما التقيا كان بينهما مراد...»

عند هذه الحدود تقف دنيا: واحدة من جميلات فتحي غانم ومثل سامية سامى و زينب الأيوبى، يرمى بها جمالها إلى الخير والشر، يقودها إلى النعيم وإلى الجحيم، يصعد بها

ويهبط، لكنه يبقى دائماً تعيينها لوجودها، يبقى حقيقتها بالذات.
فى مواجهتها يقف مراد: تنويع آخر على ضباط يوليو، يقدمه الكاتب المولع بالتاريخ الفنى،
على نحو ما قدم - من قبل - الضابط أحمد دياب الذى التقت به زينب يوماً وهى تسعى إلى
العرش.
وتبقى هذه القدرة على تقديم شخصيات يلتقى فيها التكثيف والتفرد معاً، من أثنى قدرات
الروائي الكبير.

1991

ثلاثية «حكاية بحار» أو ثلاثية الابن الأبدى

حنا مينه (المولود في 1924، على الأرجح) عميد الروائيين السوريين، وأحد أهم الروائيين العرب في جيله، كانت روايته الأولى «المصابيح الزرق» 1954، حدثاً في الرواية العربية، على ما شابها من أوجه ضعف وقصور، حين صدرت روايته الثانية «الشراع والعاصفة» (كتبت في 1958 ونشرت في 1963) أكد حنا وجوده الروائي، ولعل أهم ما قدمته للرواية العربية أنها تركت الأرض متجهة نحو البحر، لتقدم لنا «حكاية بحار» عربي، تجسدت بطولته في قدرته على مواجهة الريح والعاصفة، والانتصار عليهما، كان هذا الانتصار جوهر وجوده بالذات، بعدها نشر حنا «الثلج يأتي من النافذة» 1969 و«الشمس في يوم غائم» 1973، و«الباطر» 1975، وعملين من أدب السيرة الذاتية هما «بقايا صور» 1975، و«المستنقع» 1977.

وفي سنوات الثمانينيات صدرت لحنا مينه الأجزاء المتتالية من ثلاثية حكاية بحار: الأول بالعنوان نفسه في 1981، والثاني بعنوان «الدقل» في 1982 ثم «المرقأ البعيد» في 1983، بعد هذه الثلاثية - التي تتجاوز صفحاتها الألف صفحة - نشر حنا رواية جديدة هي «ربيع وخريف» في 1984، وهي آخر أعماله فيما أعرف^(*).

ومن تابع هذه الأعمال يستطيع أن يهجز أهمية هذه الثلاثية بينها، ومن قرأها قد يتيقن هذه الأهمية، لقد ظل حنا مينه سنوات طويلة يفكر فيها ويخطط لكتابتها ويحدث أصدقاء عنها، وهي - على مستوى آخر من القراءة - جماع أعماله، أو تلك البلورة التي تحتفظ في وجوهها المتعددة بأهم هواجسه، حتى تكاد شخصياتها وأحداثها وأماكنها وخواطر أبطالها أن تردك إلى أدبه كله، وهي عندي - وعلى مستوى من مستويات الفهم والتفسير - أكمل تعبير

(*) لحنا مينه - عدا الأعمال التي ذكرت - عملان عن حرب أكتوبر - تشرين 73: (المرصّد) وهي مزيج من العمل التقريري والتسجيلي والروائي عن معركة خاضتها فرقة من الجنود السوريين للاستيلاء على موقع حصين يشغله مرصد فوق قمة جبل الشيخ، ثم (من يذكر تلك الأيام) بالاشتراك مع الدكتورة نجاح العطار. وزيرة الثقافة في سوريا، وهو مجموعة فصول عن الحرب، كما أن له مجموعة قصص قصيرة هي «الأيونسة السوداء» وكتابين عن ناظم حكمت، وكتاب بعنوان «هواجس في التجربة الروائية» يضم فصولاً كتبها حنا عن أعماله الروائية وبعض الأحاديث التي أجريت معه، وهو كتاب هام في الكشف عن تكوينه الثقافي والنفسي من جانب وأفكاره عن الفن الروائي من جانب آخر.

وأكثره تفصيلاً عن هذا الموقف المثلث الذي يتردد دائماً في هذه الأعمال أعنى هذا الموقف «الأوديبى» المشهور - لو أحببت هذا التعبير - الذى يتخبط فيه الابن بين أبيه وأمه بكل التجليات والصور التى يتخذها القطبان، وبكل أشكال الصراع والاستخذاء الصريحة والمضمرة التى تتخذها الأطراف فى هذا الأتون الذى لا ينطفئ أواره، ولا تفلح السنون والتجارب فى تهدئة لواعجه، بل إنه - فى هذه الثلاثية، وطوال الألف صفحة - يكاد يشغل معظم الساحة الروائية، ويصيب بثيرانه شكل الرواية فيكاد يفجره، ويدفع إلى فحش فى التصور وعرى فى اللفظ لم يسبق إليه الكاتب من قبل، ويلج على مشاعر القارئ إلحاحاً قد يدفع المتعجل للتوقف عن مواصلة القراءة، دع الآن الشرثرة، والتزيد والإطناب والإسهاب وتسلل الكاتب - تسلاً مكشوفاً - خلف أبطاله، فهذا من مآلوف ما يعتاده قارئ حنا مينة، وإن اختلفت حظوظه من عمل لآخر.

هذا سعيد حزم، البحار الذى تجاوز الخمسين يتذكر، والرواية هى هذه الذكريات، بعبارة أخرى: إننا نتلقى العمل كله من خلال بطل واحد، يحدد وعيه مسار العمل، فلا نرى الكون إلا بعينه، ولا نرى الأبطال الآخرين إلا من منظار حبه أو كرهه، شيقه أو حقه، وأهم من هذه العواطف موقفه منه: بالاستخذاء أو التمرد، الانصياع أو القبول، ولأشئ يحدث فى الحقيقة: إنما هو سعيد من يتذكر حياته: طفولته فى مرسين، صباه وشبابه فى إسكندرون، ورجولته فى اللاذقية، ويقودنا إلى ما يشاء هو أن نقف عنده، ويتجاوز ما لا يشاء لنا أن نعرفه، وهو وحده دائماً، فى طفولته لا نرى سوى صورة الأب المضخمة المكبرة أولاً، وصورة الأم الخائفة المستسلمة فى كتفه ثانياً، يبدو الإخوة والأخوات فى هذا التكوين العائلى غائبين، لا نرى أحداً أو نعرف أحداً، هم - بالمنطق النفسى - زائنون عن الحاجة، هم منافسون محتملون فى التوحد بالأب وفى البحث عن صورة بديلة للأم، ولهذا فهو يستبعدهم بضربة واحدة، كى يبقى - بعد أن جاوز الخمسين - هو الابن إلى الأبد - ولكى يبقى هذا الابن الأبدى يتحتم ألا يصبح أباً، لهذا يسوق إلينا - فى سطر واحد - هذه المعلومة: «إنه حين تزوج لم يتجب أطفالاً، كانت زوجة عاقراً، ولم يقيض له أن يرى طفلاً من صلبه يوماً...» (أ، ص 60 - 61) ولأنها ذكرى مختلة، يعود لها مرة أخرى قرب نهاية الجزء الثالث على نحو آخر: «وزواجه كان عقيماً فلم يتجب، بسبب ما أصابه من أمراض جنسية خلال تجواله الطويل» (3، ص 343).

يتقدم الأب صالح حزم فى أول الفصل الخامس من الجزء الأول، ويظل يصحبنا حتى الصفحات الأخيرة من العمل كله، على هذا النحو الاحتفالى يتقدم إلينا فى وعى الابن: «كان والده بحاراً أيضاً، لم يكن ريساً ولكنه كريس، كان محترماً ومحبوباً، حين تقول صالح فكأنك

تقول عريس البحر الشجاع، إنه تتوج بزهور القاع البيضاء وأستوى على متن الموج كملك عن جدارة...» (1، ص 143) وهذا الفصل كله مكرس لتكديس كل الفضائل على صورة الأب: الرجولة، الشهامة، النخوة، القوة الهرقلية، الزعامة الشعبية، مناصرة الضعيف وكراهة الظلم، ثم التضامن مع أهل حيه ومدينته، وخوض صراع قومي ووطني وطبقي أيضاً. في مرسين حيث كان الصراع بين الأتراك والعرب، دخل الأب السجن إثر صدام بين العرب والأتراك، وخاض صراعاً آخر في النهر حين نزل وسط العاصفة واندفاع السيل كي يقطع الحبل الذي يربط السفن الصغيرة على المرفأ وينقذها من الغرق، إنه الصراع ذاته الذي خاضه الطروسي من قبل في «الشراع والعاصفة» وعلى هذا النحو ختم حياته في التهر ختاماً مجيداً ومضى يعمل في البحر، وبعد نهاية الحرب العالمية الأولى وقيام حكم الملك فيصل في سوريا رجع الأب مع من رجع إلى الوطن ليقيم في إسكندرونة، وجاءت سنوات الثلاثينيات بالجوع والبطالة فرجع الأب قائداً شعبياً يخوض الصراع ضد فرنسا، ويحمل هموم البحارة الجياح، ويلتقط حنا مينه حدثاً عابراً من «الشراع والعاصفة» كان يطله بحاراً اسمه فؤاد المرسيني ليصبح هو اللحن الأساسي الذي ينتظم كم الكلمات الذي يكون ثلاثية «حكاية بحار»، وهذا ما جاء عن المرسيني: «نزل إلى السفينة الغارقة قرب الميناء، يسبح ويغطس وينزع صفائح الكاز من جوفها فيعومها ويعطيها للبحارة الفقراء يبيعونها ويفرجون ضائقتهن . لقد نزل فؤاد إلى قاع السفينة الغارقة مرة ولم يستطع الصعود، أضاع الطريق وهو تحت الماء فمات مختنقاً، ولما أخرجوه في اليوم التالي بكى جميع البحارة ، وشيعوه وهم يتحسرون...» «الشراع والعاصفة، ص 257».

الفرق يتسق مع القراءة التي نقدمها لهذا العمل: إن صالح حزم - الأب الكلى القدرة - لايموت، لقد نزل إلى قاع السفينة ولم يخرج، ونزل الابن يبحث عن جثة أبيه، فلم يجدها، ورجع بجثة أخرى، وبقي صالح حزم حياً لايموت، وظل الابن الأبدى يبحث عن أبيه، حتى في الصفحات الأخيرة من الثلاثية، وأضح أنها في أوائل السبعينيات (حين حدثت حركة التصحيح في سوريا) يقول سعيد بصوت حاسم النبرات: «والذي حي ، وأنا ذاهب للبحث عنه...» (3، ص 407)

هذا الأب الأسطوري بحاجة لامرأة أسطورية كذلك، امرأة جديرة بفيض الرجولة الذي كان، هنا تتقدم كاترين الحلوة كي تصبح هي محور العمل كله، فيها استجمع حنا مينه كل قدراته - التي يحركها اشتهاً عنيف واحتقار عميق للمرأة في الوقت ذاته - ليرسم صورتها ، ولتبقى - حتى الصفحات الأخيرة - مركز خواطر سعيد واشتهاه الداعر وموضوع نجواه التي

لا تتوقف، في صحوه وسكره، في حله وسفره، على ظهر السفينة في البحر أو على مقهى في الميناء. إن كل الأحداث الخارجية لا تعنى سعيد حزوم ولا يأتيه بها أو يقف أمامها، لكنه ما أسرع ما يعبرها كي يصل سريعاً إلى مركزى الجذب: الأب وكاترين: كاترين كانت عشيقة الأب، وكانت عاهرة كذلك - لابد أن نتوقف هنا لنشير إلى أن هذه صورة متواترة عند حنا مينه، ويكفى أن نتذكر أن عشيقة الطروسي في «الشرع والعاصفة» كانت عاهرة، وامرأة القيو في «الشمس في يوم غائم» - وهي الجائزة التي يحصل عليها الفتى - الابن في النهاية - كانت كذلك، وعلى مستوى السيرة الذاتية، أعنى «بقايا صور» كانت زنوبة - عشيقة الأب الموضوعي - عاهرة، إنما هذا وجه من وجوه تعهير المرأة، وسنرى وجهاً آخر فيما يلي. يقابل صورة العاهرة صورة الأم الموضوعية المستسلمة والمتطامنة لظل الرجل - الذكر - الأب مثل «دجاجة مبيتة» وهذا وصف حنا للأم في «الشمس في يوم غائم» - وصورة الأم في جزئي «السيرة الذاتية»، وهنا سعيد يقول عن أمه بوضوح: «رجولة والدي كانت مظلة كبيرة تخيم على البيت، وهي تحت هذه المظلة قبرة تسبح بحمد الله مرة ويحمد أبي مرة، إن صوتها لا يجوز أن يرتفع على صوته، وهيبة تبعث فيها انفعالاً لمجرد أن يتراعى خياله لها، ومع أنه ما كان يضربها أو يشتمها، فقد ظلت شخصيته طاغية بالنسبة إليها، ومحبوبة منها، إلى درجة العبادة، كان يكفيها أن تكون زوجة صالِح حزوم» (أ، 234) ونحن نعرف - في أدبيات التحليل النفسي - صورة الأم العاهرة، كميكانيزم يحل الموقف الأوديبى، بأن تتجه عواطف المحبة الخالصة والتقديس نحو الأم العذراء... لينفصل الجانب الجنسي الدنس عنها، ويتجه نحو العاهرة.

غير أن الجديد الذى يقدمه سعيد حزوم هنا هو أنه يقيم علاقة جنسية مع كاترين ذاتها، وأن هذه العلاقة قد سعى إليها الطرفان، وإنهما قد استمرا في ممارستها، وإن ظلت قيادة هذه العلاقة، وصلها أو قطعها، بيد صورة الأم، لا يهم الآن تلك الأسباب الملفقة التى تبقى على كاترين في اللانقية، واتصالها بعائلة صالِح حزوم، المهم أن سعيد يلتقى بها، وهي متزوجة بالريس عيدوش الذى سيعمل على مركبه، وأنها تعطيه كوفية أبيه كي يعتمرها، وتكشف عن فخذه لتغريه، هاهو يعترف بعد خروجه من بيتها، «لا يمكن مقارنة كاترين بأية امرأة أخرى، نوع خاص من النساء، فريد، نادر. هذه هي اللؤلؤة التى يغوص عليها البحارة.. وسواء كان انكشاف الفخذ مصادفة أم تديبيراً، فإن الحادث بذاته لا يعنى أنها ترغب فى... أو ليس تأكيدها على حب والدي دلالة على أنها لا تفكر بغيره؟ يمكن أن تعشق الأب والابن معاً؟ أن تنام معهما وتعطى مغائتها لهما معاً؟... ما يكون شائئ غداً عندما يعود والدي؟

ويعرف أنني أئمت بحبيبتته بأى وجه أقابله؟ وإذا فتنت بها وأغواني جسدها، أتنازل لوالدى عنها؟ يتنازل والدى لى؟ تقوم حرب بيننا؟ (2، ص 280 وما بعدها) هذا الاعتراف الفج والمباشر إنما هو انبثاق لا شعورية استطاعت أن تتحدى الرقابة الواعية، ورغم محاولة الابن - الذى تخطى حاجز المحارم بالنية ثم بالفعل - أن يبعد عنه الشعور الفاحش بالذنب، عن طريق إسقاطه عليها هى، بمعنى أن هذه كانت رغبته، إلا أنه لا يفلح فى محوه فينبثق فى هذا التشديد النثرى الركيك - ذى الطابع الإنجيلي - الذى يفتتح به الفصل التالى: «... رهبت اكتشاف السر واقتضت بكارته هى.. لا تلعنها إذن، بل نفسك ألعن.. ألعن نفسك يا سعيد.. ألعنها بغير تردد... إلخ» ويتخيل له السفر على مركب الريس عيدوش خلاصاً من هذا الشعور. ويتشكك الريس فى العلاقة بين امرأته وسعيد(ونحن لا نجد بادرة واحدة تبرر هذا التشكك، لكنه يتسق مع قانون اللاشعور: إن الرغبة تساوى الفعل)، وحين يسافر معه تتعرض المركب لإعصار يحطمها، ويهبط ركايبها جميعاً إلى قوارب الإنقاذ، ولا يتبقى وسط اللجة والإعصار غير سعيد والريس الذى يصير على أن يهبط سعيد أولاً، وحين صار سعيد فى منتصف الطريق إلى قارب النجاة قطع عيدوش الحبل، وهو «يفح كأفعى: لنغرق معاً يا سعيد، أنت فى البحر وأنا على ظهر المركب.. هكذا لا تكون كاترين الحلوة لك ولا لى. وهكذا تتحقق العدالة بيننا...» (2، ص 333).

على هذه الكلمات ينتهى الجزء الثانى من الثلاثية، ليبدأ الثالث - مباشرة - بهذه الكلمات: «أنا لم أمت فى تلك العاصفة أيها البحر.. ضاجعت الموت على فراشك(....) وتقرر مصير كاترين الحلوة: إنها لى، لعنة أبوة أيد الدهر...» وتبدأ دورة ثانية: تتزوج كاترين من الريس زيدان ويدعى سعيد للعمل على مركبه، مرة ثانية: لا تهم تلك الأسياب الملققة التى تؤدى لخلق هذا الموقف، المهم أن سعيد يعود كى يصبح عشيق كاترين، وعاملاً على مركب زوجها، ومرة ثانية أيضاً يسقط الرغبة عنه إليها هى: «نظرت فى عيني ونظراتها كانت مشتتة مفترسة، وبجملة واحدة أنهت الحديث: - العشيق لا يحلو إلا مع الزوج» يلى ذلك مباشرة اعتراف ثان يربط كاترين والأب: «كان هو أنا.. كان فى ذاتى.. كان عائلتى، كان معلّمى ومثلّى الأعلى، وكانت هى تملك على نفسى وتستثير ذكرياتى وتربطنى إليها بحيل من فولاذ، وتشدنى برغبتين جامحتين: الهوى والشهوة...» (3، ص 120 - 121).

ولقد مضى سعيد فى تعهير كاترين إلى الحد الذى يدفعها دفعا إلى الاعتراف، فها هى تقول مرة: «أنا امرأة شقية.. أئمت الجنس إدماناً، ولأجله تعاطيت قتل الرجال وقتل نفسى...» (3، ص 126). وهاهى تمضى أبعد فى تعهير ذاتها: «كاترين الحلوة قالت لى، حين

أشرب يتدفق الكحول إلى القسم الأدنى من جسدي، أحس أن ذلك الجزء يتململ، ينتشي - يتشهى ... عندئذ يستطيع أى امرئ أن يقتادني إلى السرير ، شهوتي تغلبني في هذه الحال... ذلك الجزء يسكر مباشرة، تأثير الكحول في العادة يصعد إلى فوق، وعندى ينزل إلى تحت... ويكون تعليق سعيد في خواطره: أية قابلية مآخورية في هذه المرأة؟(3، ص 163) وما أكثر الكلمات المشابهة التي يصفها بها سعيد، فهي عاهرة، وقحبة، ويغى بالدم، وكبييرة العاهرات... إلخ.

وليست كاترين وحدها هي التي ينصرف إليها تعهير المرأة في رواية سعيد حزوم لكنها هي التي حظيت بالتصويب الأوفى، ثمة أيضاً تلك الحادثة التي يرويها عن اغتصاب امرأة أسيوية في أحد محلات التحف بميناء «بلد أسيوي نال استقلاله وغير نظامه منذ عشرين عاماً أو أقل...» - تفهم من قرائن متعددة أنه يعني الصين، حين يدخل سعيد - الذي يهوى التحف وينفق ماله في شرائها - المحل الوحيد الذي يجده مفتوحاً في يوم عيد، ويهدد المرأة بخنجر، ثم يغتصبها، وأسوأ من واقعة الاغتصاب ما يتبعها: «وحين عدنا من تلك الغيبوبة الرائعة كنا أقرب إلى بعضنا وقد زال الحقد من العيون، وليس هذا فقط، بل إنها أيضاً فتحت الصندوق، وتناولت هذا الخاتم الذي في يدي وأليستني وهي تنظر في وجهي نظرة معبرة، نظرة تقول: هذا تذكر مني...» وبعد أن نال مكافأته على الاغتصاب رجع يتغنى منتعشاً مزهواً: «كانت السعادة التي غمرتني وأنا على الباخرة غير عادية، أحسست أنني ولدت من جديد، وأن عمراً إضافياً قد كتب لي، وأن الدنيا جميلة رائعة من حولي، والبحر في المدى البعيد خارج المرفأ يبتسم لي، وأن حظاً طيباً قد واثاني هذا اليوم...» (واقعة الاغتصاب هذه مروية - حتى أدق تفاصيلها - في فصل كامل يستغرق ستاً وثلاثين صفحة، 1، ص 106 - 142).

يكتب جورج طرابيشي تعليقاً على واقعة الاغتصاب هذه: «إن الفعل الاغتصابي، الذي هو فعل اعتداء من إنسان على إنسان، في لحم لحمه يخالف قانوناً أساسياً من قوانين البطولة.. فالبطولة في التعريف ما هو خارق للإنسانية، لا ما هو معادٍ لها ، وقلة كالاغتصاب، مذلة للنصف المؤنث من الإنسانية، في لحم لحمها، ومؤسسة لعلاقة القوة والعنف المطلق في قلب علاقة الحب، تحبط سلفاً أية عملية تمام مع البطل المغتصب... وتنتصب حاجزاً منيعاً بين القارئ وبين التعاطف معه»(4). غير أن هذا النمط الاغتصابي هو ما يميز نظرة سعيد حزوم - ونظرة خالقه وصاحبه - إلى العلاقة الإنسانية بين الرجل والمرأة، وقد اختزلت تماماً إلى

(*) انظر دراسة جورج طرابيشي عن حنا مينه «عبادة الرجولة» في كتابه «الرجولة وأيديولوجية الرجولة في الرواية العربية» 1983.

العلاقة بين ذكر وأنثى، وليس هذا فقط، بل هي أحياناً ما يتم المزيد من اختزالها كي تصبح مجرد علاقة بين أعضاء جنسية، لا أكثر، وما هذا الغزل المتكرر، والمناجاة التي لا تنقطع لفخذ كاترين سوى دليل على تدخل الرغبات النفسية - الجنسية كي تؤدي لتشويه الكائن الإنساني باختزال دلالة كلها في عضو واحد، وهذا مثال يتكرر مراراً: «... اليحار له امرأة أخرى، فخذها جميل أبيض مستدير مثل ناب الفيل. امرأة مثل كاترين الحلوة ولها فخذ كفخذها.. ترى يوجد في العالم فخذ كفخذها؟... من أغراك بعشق الفخذ؟.. داء مكتسب هذا أم داء وراثي؟» (2، ص 281) ورغم علاقته بكاترين فما أكثر ما يتصور أنه يقتصبها، وهذا أيضاً مجرد مثال: «الآن لا يوجد أحد بالبيت... على أن ألاحظها، إذا رضيت ملكتها، قطعت رحمها، جعلت جسدها أزرق عضضت شفثيها حتى الإدماء.. وإذا ظلت مغاضبة استغززتها وضربتة...» (3 - ص 167).

هذا الاختزال لدلالة الكائن الإنساني يعكسه هنا مينه في العلاقة الثانية المفتعلة والهشة التي يجعلها لبطله سعيد حزوم، امرأة رآته فوق سطح القبو الذي يسكنه في اللانقية عارى الجذع فهامت به وأحبته على رغبتها، وأرسلت الصبى الأسود الذي يعمل في خدمتها يقوده إلى فراشها، وكان اللقاء الجنسي الأول بينهما مشهداً فاحشاً آخر (2، ص 168 - 174)، وهو لا يكتفى بهذا اللقاء المجاني الذي يأتيه دون أي جهد من جانبه، فيدخل معها في معركة تحد جنسي، يهزم فيها، وحين تحاول أن تداري جرحه يصل ثروة الموقف الذي يهواه ويتوق - لا شعورياً - لتحقيقه: «ويصوت أبح متهدج، ينطوى على رغبة قاتلة في قهر ذلك الجسد الواهي بالكلام، بعد أن عجز عن قهره بالفعل، قال لها: يا عاهرة، وكان جوابها صاعقاً بارداً مذللاً، عبرت عنه برفسة من قدمها في صدره وهي تقول له: «قم.. أنت لست برجل... وللغور رنت صفعاً على خدها، صفعاً مدوية...» (2، ص 197)

إن هذا مشهد نموذجي لرجل لا يرى في العلاقة بين الرجل والمرأة سوى علاقة قهر من جانب، واستخذاء من الآخر، وإن عجز الرجل عن قهر المرأة بقضيبه، فليقهرها إذن بالصفعات المدوية والسباب الفاحش، ومن عجب أنه راح في خواتمه - بعد هذا - يسم هذه المرأة بالطهر، ويسم كاترين بالعهر، ويرى نفسه في صراع بين الطهر والعهر، بين الزهد والفخذ!

طبيب - قُتل الرئيس زيدان ونسفت المركب التي يملكها، ونجا سعيد طبعاً، بعد أن تزوجت كاترين من «ريس» ثالث، يوثاني هذه المرة ورحلت معه، وأصبح على سعيد - وقد انهار ضلعا المثلث الأبدى - أن يبحث عنها كما يبحث عن أبيه، وخرج يعمل في البحر، لكن ما بلغت النظر هنا - وما يجعل الأمر أقرب لحالة مرضية - هو أن الخبرة الوحيدة التي يعرفها بالمرأة، ويفرد

لها الكاتب صفحات قرب نهاية العمل كله، خيرة عصبية على التصديق، في مقهى على أحد موانئ أمريكا اللاتينية تلتقطه امرأة وزوجها، ويقودانه إلى بيتهما، ليضاجع الزوجة، وزوجها ينظر من ثقب الجدار، يمارس لذته الشاذة حتى الانتشاء، وفي الليلة التالية تكرر ما حدث «وكان معه رفيقة عمر» وبعد الشراب تناوبا عليها حتى الصباح، حيث خرجا شلولين محطمين، وقررا ألا يعودا أبداً، لكن روزا جاءت إليهما، وفي غرفة عمر في الباخرة مارست الحب مع عدة بحارة، ولما فرغت منهم سألت - ألم يبق أحد؟ - لم يبق سوى الطباخ.. قالت بغلظة مرضية: - ايتوني به... (3، ص 338).

هكذا يبلغ حنا ميته ببطله سعيد حزوم - المشحون بطاقة نرجسية هائلة - أقصى درجات تحقير المرأة وتعهيرها.

إذا كان هذا حال المرأة، فما حال الرجل في «حكاية بحار»؟ سترى الميكانيزم نفسه وهو يعمل: الأب - كلى القدرة، الذي تنسب إليه كل الفضائل، والذي يفيض وجوده فلا يترك لابنه سوى أن يتخذ منه موقف الخضوع والاستسلام - ينقسم في هذه الثلاثية إلى الصورتين النموذجيتين للأب: الرئيس وصاحب العمل من ناحية، ثم المعلم (المناضل) من الناحية الأخرى، في الفئة الأولى يتوالى الرئيس عبدوش، الذي غرق، والريس زيدان، الذي نسفت مركبه وغرق معها، وفي المرتين نجا سعيد، وفي المرتين كان الموقف الأوديبى يتحقق كاملاً: إنه عشيق لزوجته الرئيس، حتى حين يخرج إلى باخرة يقودها ريس إيطالي، كان لا بد للابن - الذكر أن يتحداه، وأن يوقع به الهزيمة أيضاً، فبعد أن ينجح القبطان أرتورا في تجنب الإغصار والانتصار عليه، يتحداه سعيد ويهزمه... وانتهت الحلقة لهذا اليوم.. وقد فهم الجميع أن الفائز فيها هو سعيد، وأن أرتورا نال نصيبه من الإهانة (3، ص 300)، لكن الابن المتشوق للتماهي، لا يمكن أن يترك الموقف مع الأب ينتهي بالقطيعة، فيجعل القبطان هو الذي يصالحه، ويشرب معه، ويطلب منه أن يحدثه عن كاترين!

الصورة الثانية يمثلها: «المناضلون» و«المعلمون» الذين يتحولون إلى أبواق «الكاتب» تقدم التقارير عن الأوضاع السياسية في سوريا وفي العالم، نحن لا نعرف أيًا منهم معرفة حقيقية، كل ما نعرفه هو التحالفات السياسية التي تنتمي - مباشرة - إلى وعي المؤلف، وأهم هذين اثنين: قاسم في الجزأين الثاني والثالث وسيد في الجزء الثالث: بعد انتزاع اللواء وتولى رجال الكتلة الوطنية الحكم في سوريا يستدعي المؤلف «قاسم» كي يقدم لنا التحليل السياسي التالي: «من هي الكتلة الوطنية» مجموعة من زعماء الإقطاع والبورجوازية. وليست الكتلة حزباً

سياسياً ذا برنامج أو عقيدة وطنية محددة.. نحن معهم ضد الاحتلال الفرنسي، ولأجل جلاء تام، ولكن حذار من المساومة، ثم إن الكتلة بمفردها لن تستطيع شيئاً، عليها أن تتعاون مع الأحزاب الأخرى العقائدية خاصة، وهي تملك نفوذاً ليس للكتلة بين العمال والفلاحين والمتقنين والطلاب.. إن لها برامجها في الوحدة العربية والتحرر الوطني والتقدم الاجتماعي. لقد أن الأوان لطرح موضوع العدالة الاجتماعية على بساط البحث.. إلخ» (2، ص 207) وسيظل قاسم موجوداً، تحت الطلب، يقدم لنا تحليلاته للحرب العالمية وأحداثها، وكلها تقارير جافة، لاتشكل سلوكاً ولا تدفع لحدث.

الطريف هنا أن الكاتب يقدمه لنا في تلك الصورة القديمة للمناضل، والتي لا تختلف كثيراً عن «المتشرد صاحب القضية» وهو يريد أن يلوذ به ويشكو له همومه، ذات الطابع الجنسي: «أنا بحاجة إلى إنسان أبته شكواي وقد كان هذا الإنسان قاسم لو لم يكن قلبه حجراً، قطعة حديد، لا يعرف المشاعر ولا يقدرها، إنه يصدر أحكامه ببرود قاتل: أحكامه صدئة كالنحاس.. أفعل كذا ولا تفعل كذا.. عش بين العمال ... ناضلوا ضد أصحاب الأعمال.. ابتعدوا عن الزعماء، قاوموا فرنسا.. هذه هي معزوفته وأنا أعرفها...» (3، ص 63) وهو متجول أبداً على الشاطئ في ثياب رثة، بلا زوجة ولا أولاد ولا عمل ولا مقر، يكشف عن هويته أخيراً، بأنه من «حزب العمال والفلاحين» (3، ص 144) ونحن لا تقترب أبداً من هذا «المناضل» ولا نعرفه ولا نرى منه شيئاً أو فعلاً، كل ما نسمعه منه «طق حنك» يحلل فيه الأوضاع السياسية، المحلية، والدولية، بل يحاول كذلك أن يشرح لسعيد تطور المجتمع الإنساني، منذ كان الإنسان يعيش على الثمار البرية.. حتى قامت دولة «المسكوب» التي تمنع الظلم والاستغلال، وكذلك ستمنع الحروب في المستقبل! (3، ص 182 وما بعدها) ويعد قاسم سيأتي سيد الإسكندرية يكمل الشوط على ظهر الباخرة عبر المحيط فيقول له: «إن عمال الإسكندرية وعمال اللانقية واحد... قبضتهم واحدة وعدوهم واحد» (3، ص 249) وحالما يقول له هذه الكلمات ويعرف سيد أن «أيار» هو «مايو» وأن العمال هنا وهناك يحتفلون به، تصبح العلاقة بينهما، أكثر من علاقة بحر، إنها علاقة قضية!..

حتى حين ينهار سعيد حزوم في لوتة وهو يهذي بذكرياته مع كاترين وينقل إلى مستشفى الأمراض العصبية، سيجد هناك من «يؤدج» له أيضاً: مريض مثقف سيروح يحدثه عن «الاميرالية والصهيونية» - لاحظ أننا الآن في نهاية الستينيات ويعد حزيران - وسيقول لنا المؤلف من ورائه ولسانه، إن المعركة صعبة، صعبة وطويلة، بطول عمر الرجعية العربية التي تتواطأ مع أمريكا.. أما إسرائيل التي تحتل فلسطين وترغب في احتلال البلاد العربية فهي

عدونا المباشر.. وقضية فلسطين قضية العرب المباشرة... إلخ إلخ (إن الثروة الدائمة بين سعيد ووليد ناهض تشغل حوالى العشرين صفحة: ص 380 - 400).

إن هذا النمط من العلاقة الانتكالية هو ما يميز علاقات سعيد حزوم، الذى لا نكاد نرى له صديقاً، حتى عمر - البحار الذى يغريه بالسفر ويصحبه، والذى كان جديراً بأن يكون صديقاً - يأخذ منه سعيد ذات الموقف: «تركت لعمر أن يسيرنى كيف شاء، أن يدبر أمره وأمرى، صوت - بإحساس صادق - تابعاً له، من دونه لا أقوى على شيء، كبير فى نظرى، هذا مرشدى ودليلى...» (3، ص 216) وحين خرج سعيد إلى الدنيا الواسعة - على ظهر الباخرة العابرة للقارات - لم ينس شيئاً ولم يتعلم شيئاً، وهو يصف لنا الباخرة وبعض الموانئ التى أقام فيها وصفاً لا خصوصية فيه، فاثينا مرفأ مثل بقية المرافئ، يوسع من لم يرها أن يقول عنها الكلمات ذاتها: «يا لكثرة البواخر.. الصواري غابة... البواخر قلاع... ضجة للمرفأ، ضجة للحياة فى المرفأ، التحميل، التفريغ، الرافعات، زحمة الناس، البائعون، الشارون، المكاتب البحرية، الشاحنات، السيارات الصغيرة... إلخ» (3، ص 217) ولم يقل لنا عن سواها من الموانئ شيئاً، قضى فى الإسكندرية بضعة شهور، أنفقها «فى البحث عن والده» دون أن يذكرها بسطر واحد، وذهبت به الباخرة إلى أمريكا اللاتينية فلم نشهد فيها إلا تلك المرأة التى ضاجعها جميع البحارة، وذهبت به إلى الشرق الأقصى فلم يعد من هناك إلا بواقعة الاغتصاب!.. وليس فى جعبته غير كلمات إنشائية مكرورة يصف بها البحر والموج، سواء كان واقفاً على شط اللاذقية، أو هو وسط اللجة فى المحيط، «الريح ذئب والبحر ذئب والمطر ذئب، والبرق المشتعل فى أقصى الأفق يكشف عن قطعان من الذئاب تعوى وهى ترمع بالآلاف الأقدام المتوقفة على ذرى أمواج عالية، قال سعيد فى نفسه: «هذا ما يدعونه المحيط، المتوسط ليس هكذا، هناك تعرف أين أنت، ترى السماء، النجوم، الزبد الأبيض، وفى النهار تسطع الشمس...» (3، ص 240) وهذا آخر ما فى جعبة بحار يزعم لنا أنه قضى أكثر من عشرين سنة على ظهر عابرة تجوب المحيطات!

قلت: إننا نتلقى الرواية كلها كذكريات يتذكرها سعيد حزوم وهو يمشى على طول الشاطئ. بين طرسوس واللاذقية، هذا يعنى أن الكاتب يحكم قبضته على وعى شخصياته حتى تختنق ليبقى وعيه هو، وحده، يملأ ساحة الصفحات الألف، بعبارة أخرى: إننا لا نرى شخصيات قد اكتملت لها أسباب الحياة فهى تحياها لحسابها، قدر ما نرى «أبواقاً» ترد ما يقول المؤلف - الخالق - العليم بكل شيء (حتى اللقاء الجنسى الفاحش بين الأب وكاترين، إنما يرد فى خواطر الابن!) لذلك فهو يعود ليذكرنا أكثر من مرة: «أنت الآن يا سعيد على ظهر

الباخرة... أو «سعيد لا يزال يمشى ويتذكر.. إلخ» والمؤلف يبدو ساغر الوجه حين يتوقف ليهجو المرأة (وما أكثر ما يهجوها!) أو يناجي البحر والأرض والسجن والسمك، أية أيها البحر.. أية أيها المرأة... ويعدها تبدأ غنائيات مكرورة، وحين يحس المؤلف بأنه قد نسي بطله الذي يقدم لنا العمل بعينه ومن خلاله يستدرك فيعتذر: «والبحار - حتى لو كان متعلماً مثل سعيد - لا يعرف أن يحلل الأشياء ويرتبها على هذا النحو...» (أ، ص 83). أو: «هذه الأفكار لم تدر في رأسي على هذا النحو من الوضوح، إنني أترجم عن ذات الصبي الذي كنته: أحسب أن هذه الكلمات خطرت لي بدون أن أستطيع التلطف بها...» (أ، ص 240) أو: «هذه الملاحظات تحصلت لي فيما بعد، حين كبرت وصرت بحاراً..» (2، ص 116).

ولأن البطل - كما أرجو أن تكون هذه القراءة قد أوضحت - محاصر بضلعى المثلث الأزل، فإن الموقف من هذين (الأب وكاترين بكل صورهما وبيئاتهما) هو ما يلون وجه الحياة، ويتدخل في تقويم الناس والأشخاص والأفكار. إنه - أعني هذا الحصار - هو ما يكون رؤية سعيد حزوم للعالم، وهو لا يبالي إن كان ما يقوله محتمل الحدوث، بمنطق الواقع أو منطق الفن، فما أكثر الشخصيات الزائدة، المجانية - غير الوظيفة فنياً في عمل يطمح لأن يكون ثلاثية روائية تتناول - من خلال وعي بطلها - حوالى نصف القرن (تبدأ ذكريات سعيد قبل نهاية الحرب العالمية الأولى، وتنتهى بعد بداية السبعينيات)

لكن القهر العصابي الذي يتخبط البطل في إسهاره هو ما يدفعه دفعاً إلى تكرار دورات مقفلة في محاولة لاشعورية - مقضى عليها بالفشل سلفاً - لإيجاد حل لصراع ، لا حل له، وعلى سبيل المثال : ما الفرق بين الرئيس زيدان والرئيس عبيدوش؟ وما الفرق بين كاترين وعزيزة؟ وما ضرورة كل تلك الشخصيات التي يقدمها لنا - في تفصيل مضجر - في سجن إسكندرون؟ بل وضرورة خبرة السجن، أصلاً ، إلا كي يستطيع التفتُّح، بعد ذلك، بأنه سجن مثل أبيه، لأنه كان ضد فرنسا؟.

إنه يستبعد أهم الأحداث في كلمات قليلة، ليفسح المجال أمام ثمرات لاتنتهى، ويوسع سعيد حزوم - في رغبة طفلية ترى أن الرغبات حقائق - أن يستدعى إليه - وهو جالس في «كسل ملوكي» على مقهى الميناء مناضلاً يتفلسف ويؤدلج، ومهرياً يتحدث عن حياته، وريساً يتقدم إليه بالتحية والملق، وخماراً يكيل له المديح، ومعركة يدخلها ويخرج منها منتصراً، وعرقاً يشربه، وحشيشاً يدخنه ، ثم ينهي ليلته في المبنى ويخرج ليناجي البحر: أيها البحر.. أين صالِح حزوم... كل هذه المحن الصماء في فصل واحد!

لا يمكن أن يكون «الحكاية بحار» - بكتيبها الثلاثة - سوى قيمة «سيكوثرابية» فلعل سعيد

حزوم - ومن ورائه خالقه وصاحبه - أن يكون قد ارتاح الآن..
لكننى أزعج أنه لا يزال يوالى البحث عن أبيه، ويحلم بفخذ كاترين الحلوة، ويناجيها بخواطر
فاحشة، وقد بلغ من العمر أزدله !
إن «حكاية بحار»: هذا الكم الهائل من الكلمات، تدبر ظهرها لكل إنجازات الرواية العربية
فى هذه السنوات الأخيرة بوجه خاص.

1986.

حنا مينه فى «نهاية رجل شجاع» ثقل الحديث المعاد

هذا بطل جديد يخرج لنا من قلب العالم القديم، وهو ينتمى إلى أعمال صاحبه الأولى (المصاييح الزرق والشرع والعاصفة بوجه خاص) من حيث أنه يستعيد حياة مدينة اللاذقية فى سنوات الحرب الثانية وما تلاها ، وهو - مثل معظم أبطال صاحبه - راوية ثرثار، عليم بكل شىء، نلقى روايته وروايات الآخرين منظوراً إليها بمنظاره، محددة داخل أطر وعيه الخاص (وقد واجه حنا هنا مأزقاً صغيراً: إن بطله قد مات منتحراً، فكيف يتأتى له أن يروى لنا واقعة انتحاره، ويخرج من المأزق بحيلة روائية خشنة: أدخل امرأته - للمرة الأولى والأخيرة - كي تنهى إلينا - فى سطور قليلة - نهاية الرجل الشجاع!) ، وهو مثلهم أيضاً يعانى التناقض الداخلى فى صميم وجوده، قد يكون هذا التناقض منافياً للبطلية بالتحريف ، لكنه مألوف تماماً فى عالم هذا الروائى، فمعظم أبطاله متناقضون: بين الوعى والفعل، بين ما يقولونه وما يصدرون عنه، بين الصورة المثالية البعيدة المشتهاة، والسلوك الأرضى الباحث عن اللقمة واللذة، فى كلمة واحدة: بين وعى خالقهم وبين وجودهم الحى الممتلىء - هم متناقضون. ويكاد هذا البطل الجديد أن يخلو من أى جديد، ولو أننا ردنا ما قاله وفعله لما قاله وفعله السابقون عليه ما بقى له شىء، وبدا أشبه بمرقعة درويش عجوز، تتناثر رقعها لونا وحجماً: مفيد - وهذا اسمه، أضاف له لقب «المنتوف» فى: البداية، ثم «الوحش» بعد ذلك - أقرب ما يكون لبطل «الباطر»: عملاق خام، علقته تتمثل فى «قائمة طويلة متينة، عريضة الكتفين، ورقبة ثخينة ، ورأس كبير.. وساعدان قويان معضلان، وزندان مقتولان ينتهيان بكفين ، أصابعهما بحجم قرن الموز، أستطيع بهما أن ألوى الحديد...» والرواية - بعد - هى محاولته أن يشق بهذه القوة الغفل سبيلاً لأن يصبح شيئاً فى عالم المينا، فهو - مثل الباقيين - متطلع نحو قدس الأقداس فى عالم حنا مينه، نحو نخبة الرجال - الرجال، الرجال «الزكركت» : موضع خشية الجميع واحترامهم، إنه متطلع نحو امتلاء الوجود، نحو ما يسميه جورج طرابيشي «عبادة الرجولة».

لكن، مفيد - سواء - وهو منتوف أو وهو وحش - عجز عن أن يجترح فعلاً يرفع قامته نحو

أولئك الأبطال ويدنيه منهم: لم يستطع أن يواجه العاصفة وحيداً عارياً، ويخوض الصراع الضاري ضد الطبيعة، من أجل أن ينقذ السفينة الغارقة وصاحبها. ومن أجل أن يحقق ذاته بجاراً اكتسب في البحر خبرة عمره وجوهر وجوده، على نحو ما فعل الطرويسي في «الشراع والعاصفة» ولا هو استطاع أن يتحدى العاصفة المربعة «من النوع الذي لا يحدث إلا مرة واحدة في المائة عام»، وينقذ المراكب المهددة بالغرق كما فعل صالح حزم، الغائب الحاضر في «حكاية بحار» بأجزائها الثلاثة، ولا هو استطاع - مثل زكريا المرستلي بطل «الباطر» - أن يجهز على الحوت الضخم المحاصر في المينا.

عجز بطل «نهاية رجل شجاع» عن اجتراح فعل بطولية من ذلك النوع، أقصى ما استطاعه أن شارك في عملية سرقة من إحدى السفن الصغيرة الراسية في المينا، وهو يومهم نفسه أنه لا يسرق... «إنني أغتصب، وأعلم أنني أغتصب ما هو حقى، هذا الذي حرمني المجتمع منه... هذه الليلة لي... وسأفرض هييتي بقوة شجاعتى...» ويعد أن أتم عملية السرقة وانسلوا في الظلام عاد «رائق المزاج، سعيداً، خلياً كسائر عباد الله...» ثم شارك في معركتين من معارك مقهى المينا، كال فيهما الضربات وتلقى الضربات، لا دفاعاً عن الآخرين أو من أجلهم، بل لحساب واحد من رؤساء العمل فيه ضد واحد آخر.

تلك كانت حدود بطولته، لكن صاحبه وخالفه يغرق تلك الأفعال الصغيرة في مستنقع مائع من الإكبار والتمجيد، محاولاً أن يمدد أطراف بطله كي يلائم إطار البطولة الجاهز لديه، أي أن يدخله في نخبة «الزكريات» التي لم يكف يوماً عن التغنى بها منذ أعماله الأولى، فتفتت بين يديه، وظلت قامته صغيرة، لم تقلح أكوام الثروة في تمديدها.

وهو - مثل بقية الأبطال أيضاً - يبرز تحت نير تكوين نفسى خاص. لم يقلع فيه «المركب الأوديبى» في أن يجد حلاً سوياً (عندى: لايزال التفسير الذى قدمه جورج طرابيشي لأدب حنا مينه هو أشمل التفسيرات وأكثرها صحة ونفاذاً، أنظر: «الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الراية العربية، 1983»). ومن الجدير بالذكر ملاحظتان حول هذه الدراسة الهامة: الأولى - أنها مكتوبة قبل صدور الجزأين الثانى والثالث من «حكاية بحار». ومن ثم يبقى تناول جزئها الأولى بحاجة لإكمال. الثانية - أن هذه الدراسة، التي تستغرق أكثر من مائتى صفحة، تمضى بالنقد الأدبى إلى أقصى الحدود المتاحة أمام منهج يعتمد على قراءة «فرويدية» للأعمال الأدبية، فمن الواضح أن هذا المنهج - خاصة حين يتناول أعمال كتّاب أحياء - يصطدم بمحاذير و«تابوهات» عديدة. هذا هو الموقف النموذجى يسترجعه مفيد فى حوار دار بينه وبين أمه حين كان لايزال صبيّاً فى الضيعة:

- أنا لا أحب والدي..
 - يا ويلاه .. ماذا تقول؟ هل يكره الابن أباه؟
 - أنا أكره أبي .
 - وأنا .. هل تكرهني أيضاً؟
 - أنت شيء آخر.. أنت حبيبتي، أنت القلب الوحيد في الضيعة الذي يحبني بصدق، وأنا أحبه بصدق.
 ومثل بقية الأبطال أيضاً يتخذ الحل سبيلاً ملتوياً يتمثل في عشق العاهرة من ناحية، والاستخذاً، أمام صور الأب وبدائله من الناحية الأخرى. إن «مفيد» - شأنه شأن الطروسي وصالح حزم والأب الموضوعي في روايتي السيرة الذاتية: «المستقع» و«بقايا صور» - يتعشق عاهرة ثم يتزوجها، لكننا نلاحظ أن ليبية لا تشغل ذات المساحة التي شغلتها أم حسن في «الشرع والعاصفة» أو امرأة القيو» في «الشمس في يوم غائم» تلك التي أضافت لكونها عاهرة كونها قوادة أيضاً، وإن كان صاحبها يسبغ على عملها هذين ثوب النضال الطبقي، دع الآن كاترين الطوة التي تتمدد - عارية - على طول الصفحات الألف في «حكاية بحار».
 وتعشق العاهرات - على نحو ما نعرف في أدبيات التحليل النفسي - أحد ميكانيزمات حل الموقف الأوديبي: بأن تتجه عواطف المحبة الضالصة والتقديس نحو الأم - العذراء - ويفصل الجانب الجنسي الدنس منصرفاً نحو العاهرة.
 وبالمقابل تتخذ صور الأب وبدائله الشكليين المؤلفين: الرؤساء في العمل، ثم المعلمين أو الأساتذة، وفي هذا العمل نجد الرئيس يتخذ مظهراً كلي القدرة، ومرة ثانية: لا جديد فيه: أن «عجوز الميناء» هنا هو تماماً ذلك الذي سبق أن عرفناه في «الشرع والعاصفة» هو ذاته «أبو رشيد» بلامحه الجسمية والنفسية والسلوكية، بصراعه مع «جماعة الشيخ ضاهر» على السلطة في الميناء، لكنه هنا ينعزل عن سياقه الموضوعي، ففي «الشرع...» كان الصراع للسيطرة على الميناء دائرة واحدة من دوائر متلاحقة: في نفس الطروسي صراع بين البقاء والرحيل، وبين الكتلة الوطنية والكتلة الشعبية صراع حول الحكم في سوريا، وبين الحلفاء والمحور صراع حول المصالح والنفوذ في العالم، وتتداح دوائر هذا الصراع وتتخذ أشكالاً متباينة، والرواية هي نمو هذه الأشكال المتباينة من الصراع، ما لحق بعضها من هزيمة وما أصاب بعضها من انتصار، أما حين انعزل الصراع حول السيطرة على الميناء من سياقه فقد بدا نابياً، وبدا العجوز كلي القدرة تجسيدا للأب المبادر إلى إيقاع العقاب أو إغداق الثواب بأكثر الطرق فجاجة ومباشرة: يستدعي البطل لمقابلته حيث يقيم داخل الميناء: وهناك يجعل

رجلاً من أتباعه يكشف له عن المال المعيب في أكياس أولاً، ثم عن جثة شريكه في تلك السرقة الصغيرة ثانياً.. في هذا اللقاء يقول مفيد مستخدماً في مواجهته ، ناسياً كل «العنتريات» و «طق الحتك» الذي ملأ به صفحات كاملة: «أنا عامل هنا ، بأمرك... أنا خاتم في إصبعك...».

الشكل الثاني - يتمثل في أولئك «المعلمين» داخل السجن وخارجه، ومرة ثالثة أو رابعة، لا جديد فيهم: إن قريبه البعيد إبراهيم الشنكل، أو عبد الجليل والأستاذ ماهر اللذين عرفهما في السجن، أو العمال الساعين في إنشاء «النقابة» ، كل هؤلاء ليسوا غير صور مكرورة لقناع «المناضل الثوري» الذي لا يخلو منه عمل من أعمال حنا مينة على الإطلاق: من عبد القادر في «المصاييح الزرق» إلى الأستاذ كامل في «الشراع والعاصفة» إلى خليل وفياض في «الثلج يأتي من النافذة» ثم قاسم وسيد في «حكاية بحار» (ولعل هذه الشخصيات كلها ترجع بأصولها إلى «فايز الشعلة» الذي يتحدث عنه الكاتب في الجزء الثاني من رواية سيرته الذاتية «المستنقع»)، والمهم هنا أن هؤلاء جميعاً مثل السابقين عليهم، أبواق للكاتب، مهمتهم تقديم التقارير والتحليلات ، ونحن لا نعرف أيًا منهم معرفة حقيقية، ولا نرى أيًا منهم، يفعل، شيئاً، لكننا فقط، نسمعهم طول الوقت يثرثرون ويلقون بكلمات وأفكار تنتمي - مباشرة - لوعي المؤلف.

ذلك هو الإطار العام الذي قدم فيه حنا مينة بطل روايته الأخيرة، ونحن نلاحظ أنها من أقل رواياته احتفالاً بالبناء الروائي، أو بأن يقوم لون من ألوان التوازن الضروري في هذا البناء، فالعمل ينقسم قسمين دون مبرر أو ضرورة، والثاني يتبع الأول فنياً ومنطقياً دون تمايز ، والكاتب لا يبالي بأن يضيع عشرات الصفحات في ثثرة عقيم، لا تمتع قارئها ، ولا تضيف إليه شيئاً بل تسهب في توضيح ما هو واضح، وتحليل ما سبق تحليله، وقول ما سبق فعله، ووصف ما سبق التعرف عليه، وهو قادر - في ذات الوقت - على أن يختصر خمس سنوات كاملة من أوج حياة بطله بهذه الكلمات: «خمس سنوات كاملة قضيتها في سجن اللانقبة، قضيتها في السجن دون أن أفكر أنني في السجن.. وهكذا دار دولاب الزمن..» ليس هذا فقط، بل إن روايته هذه تعاني اختلالاً جسيماً يتمثل في انعدام التناسب بين ثقل الأحداث وأهميتها من ناحية، والمساحة التي يشغلها التعبير عنها من الناحية الأخرى، ففي الصفحات الأربعين الأخيرة من النص - الذي يتجاوز الأربعمئة صفحة - تتوالى الكوارث على البطل: يداهم مرض السكر، ويؤذى إلى بتر إحدى رجليه من فوق الركبة، وبعد عام واحد (أو عدة أسطر) بترت رجله الأخرى، وحق له أن يصف نفسه بأنه كتلة لحمية، شجرة قطعت أغصانها، جذع دون أطراف... ثم يأتيه قريبه البعيد القديم فجأة بعد أكثر من عشرين سنة (لا تدرى كيف) فيبيع فيه شيئاً من الحياة والأمل، ويعمل مفيد أخيراً مع المهريين، يبيع أشياءهم التي

يحصلون عليها من البحر، وتتبع عداوة من عداوات الماضي الذي راح (دون مبرر على الإطلاق) فتلاحقه الشرطة، ويترصده رجالها، وحين أضروا على تفتيش بيته في إحدى المرات أطلق النار على قائد الداورية الصغيرة، ثم انتحر.

كل هذى المحن تتلاحق في عشر الرواية الأخير، وقد أنفق الكاتب عدداً أكبر من الصفحات ليسوق كل التفاصيل عن تلك الحادثة الهامة التي قام بها مفيد في صباه حين قطع ذيل حمارة.

ليس هذا فقط وجه استهانة الروائي بقارئه: هناك تلك المصادفات غير المعقولة وغير المحتملة، لا في الحياة ولا في الفن، والتي لا منطق وراءها سوى التكرار القهري الذي يتخبط فيه أبطاله، والذي يجعل لرغباتهم قوة سحرية لا راد لها: وقد لا أنسى لحنا مينة أنه مضى في هذا السبيل لدى غير مسيق، حين جعل سعيد حزوم يستدعى إليه - في «حكاية بحار» - وهو جالس على مقهى الميناء «في كسل ملوكي» مناضلاً يتفلسف ومهرياً يتحدث عن حياته، وريساً يتقدم إليه بالتحية، وخماراً يكيل له المديح، ومعركة يدخلها ويخرج منها منتصراً، وعرقاً يشربه، وحشيشاً يدخنه، ثم ينهي ليله في الميغى، ويخرج ليتأجى البحر.

وهذا هو البطل النموذجي عند حنا مينة.

وأود أن أسأل سؤالاً صغيراً: لمن يثبت حنا هوامشه في هذا النص (وسواه)؟ من قارئه بحاجة لأن يعرف أن الدخان هو التبغ، أو «جوه» و«بره» تعنيان الداخل والخارج، وأن «داهية» تعني «مصيبة» وأن المصاري تعني «النقود»... إلخ؟ لمن يكتب حنا .. لأبناء العرب أم لسواهم؟

منذ بداية الثمانينيات، ينشر حنا رواية في كل سنة تقريباً (نشر الأجزاء الثلاثة من «حكاية بحار» في 81، 82، 83، وفي 84 نشر «الربيع والخريف» ومأساة دميتريو، 1985، والقطاف 1986، وحمامة زرقاء في السحب، 1988، وأخيراً «نهاية رجل شجاع» في 1989). وفي هذه الأعمال جميعاً - بدرجة تزيد أو تنقص - ورغم تغير أماكن الأحداث أحياناً - نجد ملامح ذات العالم القديم المردم، وذات البنى الأساسية، وذات الشخصية الرئيسية لا تتغير ملامحها النفسية والسلوكية، فهي لا تستطيع أن تحيا خارج إطار ذلك التكرار القهري الأبدى.

لهذا قلت إن روايته الأخيرة لا جديد فيها، وإنها - كما يقول القدامى - تحكي ثقل الحديث المعاد.

1990

« خرافية » إميل حبيبي « سرايا بنت الغول .. » عن عذاب الكتابة .. وعذوبتها ..

يكتب إميل حبيبي: «حبي للغة هو حب طاغ متوارث عن أجدادنا الأقدمين، الكتعانيين، الذين كانوا أول من اهتدى إلى مفتاح الحضارة وهو حروف الأبجدية...» وربما لم يكن الأستاذ إميل بحاجة لأن يقول لنا هذا . كلنا نعرفه ، كل قارئ، لأعماله - من أولها «السداسية»، 69 «آخرها» «إخطية» ، 85 - يعرف حبه الطاغى للغة، ومعرفته الدقيقة بأسرارها، لا القاموسية وحدها، بل الأهم قدرته على حسن استخدامها وتوظيفها والجرأة عليها. ووضعها في السياق الوحيد الذي يفجر دلالاتها، وقد بلغت اللغة عنده أوج تألقها وتفردها في عمله الكبير «الوقائع الغريبة» ، 74 «وزادت كثافتها في» «إخطية» ، أما في هذا العمل الجديد «خرافية سرايا بنت الغول»، 91 فإنه يبلغ في استخدامه للغة حداً غير مسبوق في الأدب العربي الذي أعرفه ، حداً يجعل من عمله نصاً بالغ الإجهاد لقارئه، لكنه بالغ الإمتاع له في الوقت ذاته.

ولئن كان النص مجهوداً للقارئ ، فمن الواضح أنه قد كان أتوناً حقيقياً، احترق فيه الكاتب مع كل فقرة وجملة ولفظة. أكثر من مرة لا يقوى الكاتب على احتمال بلواه فيتخفف منها. هاهو يشكو لقارئه: «هذا الأتون هو هذه «الخرافية» السيرة المسيرة، كدت أن أصف هذا الأتون بنار جهنم الصمراء من شدة ما أفاسية من آلام محرقة...» وقليلها كان يشكو لصاحبه: «قال لي صاحبي حين أخبرته بما ألاقه من عسر في إتمام نقمة هذه الرواية على نفسي - وهو ما لم ألاق أشد منه أو مثيلاً له في وضع سابق: هذا الاعتقاد أنها آخر ما تضع ثم تقعد ...» .

بعبارة من عندنا: ثمة هاجس يهيج للكاتب بأن هذا آخر أعماله: وأنه قد لا يقوى بعده على «مجالدة» عمل آخر. وربما كان هذا الهاجس وراء ما نجده في «الخرافية» من حضور واضح لذات الكاتب وحياته وعائلته ، على نحو يجعل منها أقرب شيء إلى «سيرة ذاتية مفتنة» ليست سيرة تنحو منحى تاريخياً أو موضوعياً أو تلتزم إطاراً محدداً سلفاً، لكنها فيض من الصور والحكايات الصغيرة والوقوف أمام الأماكن ونباش الذكريات، ومحاولة صياغة هذا كله

في سياق متسق.

زد على هذا كله إحالات الكاتب وتضميناته التي تمدد بها جعبية ثرية: جنباً لجنب تجد استلهاهم أسفار التوراة وإصحاحات الإنجيل وآيات القرآن وترانيم أختاتون، تجد المعرى والمنتنبى والنواسى والبحترى، تجد ابن الأثير وابن طفيل وابن جبير وأسامة بن منقذ، تجد لبيّن وأفلاطون وجوركي وتولستوى وأوسكار وايلد. لكن أشمن ما ستجده هو وصف أرض فلسطين: عكا وحيفا والكرمل والزيب وشفا عمرو ورأس الناقورة... «هو ليس وصفاً محايداً تقدمه عين محايدة، لكنه «استنطاق» للمكان، والكاتب - شأنه في ذلك شأن أسلافه من الشعراء الذين يحبهم ويستشهد بأشعارهم - يقف أمام الأماكن التي عرفها من قبل في طفولته وصباه وأول شبابه. والتحمت بصميم وجدانه وحياته - إنه يبحث عن المكان القديم المحفور في الذاكرة، وينظر إلى ما أصبح عليه، ثم تغلبه اللوعة فلا يقوى على كتمانها. أمام صخرة الكرمل المطلة على البحر، حيث تجلت له «سرايا» أول مرة، يهتف: «إنه لأمر مغزّع أن تعيش وأن يموت الجبل! يا فيثاغورث ويا كهنة البعل ويا أيها النبي إلياس ويا أهل الكهف الصالحين ويانسأك جميع العصور، يا صلاح الدين وأسامة بن منقذ ويولادوين وريكارديوس المولود بلا قلب ونايليون وضاهر العمر، وياكل قطاع الطرق، ويا أيها القراصنة المحتمون من القصاص بمنغاش هذه النواحي، يا عمى إبراهيم وسرايا بنت الغول: تعالوا وقفوا معي فوق هذه الصخرة وانظروا كيف تموت الجبال، كيف يموت الكرمل!».

في هذا الاستنطاق لأرض فلسطين يشغل جبل الكرمل أعز مكان، حتى حين يحلم الكاتب فهو يحلق فوقه في طيراته، حتى تناديه سرايا فيهبط هبوط طائر أصابت رصاصة الصياد مقتله.

في «خطبته» يكتب المؤلف: «ولما كنت مؤمناً، «والمؤمن لا يلدغ من جحر مرتين...» فقد أخرجت «سرايا بنت الغول» من جنس الرواية الطويلة منذ البداية...» ثم هو - في صميم العمل نفسه - يحدثنا عن النقاد ومساطرهم ويرسم لهم تلك الصورة المسخرة: «مشيت في درب الآلام وحيداً لا يصحبني إنس ولا جن، ولا ملك الموت هذه المرة، وغيباه أنقذه من أطواقه ومساطره، فإنه لا يتخيله إلا راكباً مسطرة كبيرة ركوب الساحرة الأفرنجية على ظهر عصا مكنتة، يشبث بعصا المكنتة بيده اليمنى. ويحمل باليسرى عصا أخرى يلوح بها ويشن عليه الغارة: والمسطرة، المسطرة اطرز على المسطرة وعلى كل المساطر من قبلها وبعدها، ويتخيله ناقداً مشهور الاسم في عالمنا العربي... إلخ».

نعوذ بالله أن نكون مثل مشهور الاسم هذا، فنُشهر في وجه المبدع مساطرنا. إن إميل حبيبي يقدم عملاً يتأبى على كل الأطر، ولا يخضع لأية مسطرة، إبداع له تفرده وخصوصيته، لا يستطيع هذا الكاتب أن يقدم «عالمًا روائياً» مكتملاً ومنفلقاً على نفسه وواقفًا هناك، وقد أتم «العليم بكل شيء» خلقه، ذلك شأن القادر على أن يعزل ذاته عن عمله، أما هنا فنحن نحس أنفاسه لافحة في كل فقرة من فقرات عمله.

وما أشبهه - في كتابته خرافيته هذه - بجذته «مريم الحيفاوية» حين كانت تروى لأحفادها الخرافية ذاتها: حكاية مثيرة للدهشة في تعدد بداياتها وتعدد أواخرها واختلاف تفاصيلها، روايات متناقضة، ومنفتحة على رواية منفتحة على رواية، وهلم جرا، ذلك شأنه في خرافيته، كلها محاولة للإجابة عن سؤال: متى تجلت سرايا لعينيهِ أول مرة؟ ولكي يجيب عن السؤال عليه أن يوالى الحفر في الذاكرة، وأن يفوس أعماق ما يستطيع، عله يستطيع أن يلتقط تجليها الأول، وهل كان حقاً فوق صخرة الكرمل المطلة على البحر؟

في هذا الحفر والغوص يقدم لنا الكاتب تاريخه الأسري: نتعرف إلى أبيه وأمه وأخيه جواد وعماته الأربع، لكن العم إبراهيم يتجاوز قامات الجميع، محللاً بين وجوده الواقعي ووجود رمزي يمثل أقصى ما في «الثقافة» التي يحتضنها ذلك المجتمع من قيم، ثم هو لا يقف عند حدود جماعته أو بلده، فهو مرتحل دائماً، وقد بلغت رحلته مصر، وقيل إنه تزوج منها وأنجب، ونراه عارفاً بطب العرب، يعالج داء الصرع بكاسات الهوا ويقصد الدم تحتها، وبالأعشاب البرية أحياناً، يهدي ابن أخيه مما حواه جرابه - وكان يسميه «جراب الكردي» - انتيكات وطيوراً محنطة وزجاجات عطور ذات رائحة نفاذة وكشاكيل صفراء، وأهم من هذا كله أنه أهداه ابنته سرايا.

كذلك كان العم إبراهيم عارفاً بديانات المصريين القدماء وآلهتهم... «كان يقرص معنا حول طليبة العشاء أو الدرس، ويحدثنا عن آلهة المصريين القدماء، وعن إلههم الأكبر آمون أو آمين، وكيف كانوا ينهون جميع صلواتهم بالدعاء له: آمين! ثم جاء أخناتون.. وفي إحدى هذه الجلسات أرخى عمي إبراهيم قبضته عن مقبض عصاه، فإذا هو منحوت على شكل صليب غير مألوف الشكل... أعلم الآن أنه مفتاح الحياة «أو مفتاح النيل» في ملة المصريين القدماء واعتقادهم...»

هذا العم الذي كان يغيب دهرأ ويعود عصرأ هو من فتح عيني ابن أخيه على المعرفة، وبث في قلبه الجرأة على تحدّي المحرمات والتابوهات وهو قد كان ينصحه دائماً نصيحة واحدة: أقدم ولا تتردد.

لكنه لم يأخذ - أبداً - بنصيحته ظل دائماً يتردد في أن يخطو الخطوة الأخيرة . وذلك هو سره الخفي : في خرافية إميل حبيبي لحن باطنى متردد، قوامه مسالة الذات ومحاسبتها ، والقسوة في تلك المسالة والنظر في اختيارات الماضي، والتوق الحارق لفرصة عذراء تتاح له كي يختار ما سبق له أن اختار سواء. قسوته على الذات تتمثل في تبيينه استهلال ابن الأثير لرواية ما شاهده من غزو المغول: «فياليت أُمي لم تلدن، وبالييتى مت قبل هذا وكنت نسيا منسياً...» وبغايته عن اختياراته يتمثل في حديثه للذكرى عمه إبراهيم: «ليس لي من ميرر ياعماء إلا أن افتقاري إلى ما أسد به رمقى ما أبقي لي من غداء سوى لحم هذه الدجاجة. خرجت من مفازة العمر منهكاً دون أن أفوز منها بشيء حتى ولا بشروى تقير، فوجدت حالي بعدها أشبه بحال «مصيفة الغور» لا من برد شتاء ثلقات، ولا من حر صيف تبردت...» أما الفرص الضائعة فتتمثل في روايته لتلك الأحداث التي وقعت قبل سنتين عاماً، حين كان صبيّاً ومضى يستأجر دراجة بالقرش الذي يملكه، وهو يلتزم تقاليد جدته الحيفاوية، فيقدم ثلاث نهايات للحادثة ذاتها، تتفق النهايات كلها على إفلات الفرصة وضياعها، في إحداها عاد إلى المؤجر يطلب إلغاء الاستئجار الأول الفاشل ومنحه فرصة جديدة بالقرش نفسه، فقال له المؤجر: «رينا سيحانه وتعالى لا يفعلها ، فكيف أفعلها؟»، نعم، ذلك وهم مراوغ، خلب ، لكنه عابث: أن تعود بخبرة السنين إلى اختياراتنا الأولى نعيد فيها النظر ، ونتمنى لو أتاحت لنا الفرصة العذراء معاودة الاختيار!

ما تلك الاختيارات؟

في «خطبته» يمدّنا إميل حبيبي أنه لم يهتدِ إلى حقيقة سرايا إلا في الصفحات الأخيرة من العمل، وأنه ذهل من الحقيقة التي تكشف لعينيّه: «ولكنني لم أسمع لنفسي بإخفائها مع أنها جاءت مناقضة للنهج الذي اخترته لحياتي من حيث اعتقادي أنه من الممكن ، ومن المفيد، «حمل بطيختين بيد واحدة»: الانشغال بالسياسة والانشغال بالأدب». وهو في الخرافية ذاتها يتحدث لقارئيه عن «الدوافع الجمة» التي دفعت في آخر العمر إلى السير في دروب الآلام بحثاً عن سرايا، وعلى رأسها أستان حادة كُستان سمكة القرش أنشبتّها في جسمه الحي يقظة متأخرة على أنه قبيض له، منذ أوائل العمر، من جاء وحاول أن يدفعه في الطلعة الوعرة وذات الارتفاع الشديد، وأن يوجهه نحو نور الشمس، فنسيه، نسيه فعلاً بعد أن كان تناساه من شدة القهرا».

من سياق النص الطويل المقتبس عن «جمهورية أفلاطون» والسابق مباشرة على تلك «اليقظة المتأخرة» نستنتج أنه الخروج من «كهف الوهم» حيث لا يرى الرائي سوى أشباح

وخيالات، نحو ضوء الشمس والحقيقة.

بكلمات الكاتب نفسه، لن يكون هذا الخروج إلا للانشغال «بالخير وفلسفة الخير» بكلمات أخرى: إنه الانشغال بالعمل السياسي اليومي، والغوص في ممارساته، حتى الابتعاد عن الخيار الثاني المطروح: الإبداع الأدبي، وهماو يعود - في تلك اللحظة المتأخرة - ليتمنى نقض خياره الأول..

ولعل إحساسه يتأخر تلك اللحظة هو ما يدفعه لاحتمال هذا الأتون، ومواصلة السير في درب الآلام بحثاً عن سرايا، ها هو يقول بأقصى قدر من الوضوح يبلغه في هذا العمل: «فإلى متى نطلبون مني، يا أحبائي الأحياء منهم والغائبين، التمهّل في إنجاز هذه الخرافية؟ قلّوا إدراكي أن الموت حق لمضيت في التمهّل حتى العدم، وما كانت هذه السيرة وما فيها من خيانات الذاكرة، ومن الأمانة في خيبة الآمال..»

ولعله من التّزديد - بعد ذلك - طرح السؤال عمن تكون سرايا، إنه يشبه تماماً طرح ذات السؤال عمن تكون «إخطية»، فبين هذين العاملين من أعمال إميل حبيبي التشابه الذي يكون بين توأمين، سواء في طريقة القص (عن «إخطية» يكتب وقد قارب نهايتها: «إني أجدها الآن ما أن تشرف على النهاية حتى تشرف على حديقة جديدة أو شاطئ جديد...» وقد فات عليك ما يقول عن هذه «الخرافية» من أنها رواية تتفتح على رواية) أو في المعنى العام الذي يربط بين أجزاء كل من العاملين (في «الخرافية» يقول عن سرايا: «لكل منا ياخيتر سرايا الهائمة على وجهها، كما هامت يمامة سيدنا نوح بحثاً عن اليابسة...» كذلك لكل إخطية «عظم من عظامه ولحم من لحمه» هو الذي أضاعها، وهو الذي يركض وراها، وحين يراها - يخيل إليه أنه رآها - قلن تكون سوى وهم مراوغ... أوفى الوقوف أمام الأماكن واستنطاقها، أو في استخدام اللغة وظلال الكلمات، والتطوير الخصب لأساليب الكتابة العربية - الاستطراد بوجه خاص - والحساسية الفائقة في تناول الألفاظ حتى يصبح للحرف الواحد أهمية ودلالة (في شتى صور الاختصار والتصحيف والجناس والطباق..).

لكن إميل حبيبي - وهو يقن سيرته الذاتية، في هذه اللغة الخاصة، وهو ينش في أعماق الذاكرة، لا ينفصل - لحظة واحدة - عن الواقع المعيش، واقع هؤلاء الذين يعيشون «داخل حدود الدولة، التي لا تكف حدودها عن الانتشار» معرضين - في حياتهم اليومية - للقهقير والملاحقة والتضييق في الرزق والحركة، يُسرق منهم تراثهم وتاريخهم ونشوء معالم الأماكن التي ألفوها وعاشت في ذاكرتهم، إنما لهذا يستخلص إميل حبيبي - من قبضة العدم الوشيك - كل ما يقوى على استخلاصه من صور المكان والحياة والممارسة، يود أن يحفرها عميقاً في

وجدان أهل وطنه، فلا ينساها منهم أحد.

ثم هو مرتبط بالواقع الفلسطيني في امتداده وشموله وتعدد جوانبه، في 83 يكتب: «كانت ليلته الدخانية تلك من ليالي الصيف الأول الذي جاء بعد صيف عين الحلوة فجفت ماقبها ، وصبرا وشاتيلا فجفت مقاتبها، وحرث الأرض ما بين الصبر والقبر وأحرق الزرع ولضمر الضرع واقتلع الشتيلة وأردى الشاتل قتيلاً...» وبعد تفجر أزمة الخليج في أغسطس / آب الماضي يكتب : «وأجدني الآن قاعداً على التلفون أوالتلفزيون أتتبع أخبار المهاجرين الجدد من الخليج ومن بلاد أجوج ومأجوج، وراء أي سياج سلتقيهم، وفي أية «أماكن مقدسة» هذه المرة؟ لا فرق بين نصراني ومسلم، كلنا في الهم فلسطيني ! فالدن لله والتية للجميع . وسلامي لكم يامنزعين في منازلكم!...»

وقد لا أستطيع الزعم بأنني فككت كل حروف «خرافية» إميل حبيبي، فمن المؤكد أن كل قراءة جديدة لها تفتح كوي على معان وإحالات لم تلتقطها القراءة السابقة لها. لكنني أستطيع الزعم بأنه قدم لنا قطعة متألقة من فن القص ، رواية تفتتح على رواية تفتتح على رواية ، لمنها الرئيسي الذي ينتظمها وتتوزع عليه «التيمات» والتنويعات هو سيرة صاحبها، ومراجعتة لتاريخه الخاص، الذي هو جزء لا ينفصم عن صميم تاريخ بلده ووطنه . ولو صحت قراحتي لهذا العمل، أمكنني أن أقول «لأبي سلام» إنه قد حمل «بطيختي» معاً بأمانة واقتدار طول تاريخه، وأمكنني كذلك أن أتمنى له القدرة على «مجالدة» خرافية جديدة. إن عذوبة الكتابة جديرة بعذابها.

1991

«البیضاء» أوراق یوسف إدیس القدیمة وأكاذیبه المتجددة..

«.. أما الناس العادون فكیف لهم أن يفهموا قصتی ووقائعها ، وهی أشياء لا یمكن فهمها إلا لمن احتك بهذا النوع من العمل؟» .

من جدید: رواية «البیضاء» ، ومن جدید أيضاً أكاذیب یوسف إدیس عنها وحولها ، فمنذ صدرت طبعتها الأولى (بیروت ، مارس، آذار 1970) وحتى هذه الطبعة الأخيرة (القاهرة، سبتمبر 1990) لم یكف یوسف عن خداع قارئیه بتقديم معلومات مضللة لهم عنها . فی مقدمة طبعتها الأولى یكتب: «حیرتني هذه القصة، كتبتها فی صیف عام 1955، ونشرت بعضها فی جريدة الجمهورية عام 1960 تباعاً، وأخيراً قررت نشرها هذا العام.. إلخ» وفی مقدمة طبعتها الأخيرة یقدم تعديلاً فی تاریخ كتابتها فیذكر أنها «كتبت فی عام 56 - 58»، ویسقط تماماً حکایة نشر «بعضها» فی «الجمهورية».

تلك أولى الأكاذیب وأكثرها دلالة، لماذا یتعمد یوسف أن یغیر من تاریخ نشرها فی «الجمهورية»؟ لماذا یتعمد أن یضلل قارئیه حول هذا التاريخ؟ وهل یوسع كل قارئیه أن یفعلوا ما فعلت، ویرجعوا إلى أرشیفات «الجمهورية» ، کی یعرفوا التاريخ الحقیقی؟ ولماذا یماحك حول تاریخ كتابتها؟

بدأ نشر «البیضاء» فی عدد «الجمهورية» الصادر یوم السبت 3 أكتوبر 1959، وظلت حلقاتها تنشر كل یوم - تقريباً - حتى عدد الثلاثاء 22 ديسمير 1959، وفی بداية نشرها، وتحت عنوان «حکایة البیضاء» كتب یوسف أنه شرع فی كتابتها «فی اللیلة الفاصلة بین عامی 55، 56» كان خارجاً لتوه من المعتقل، وكان وحيداً حزیناً، فكتب منها فی تلك اللیلة أربعین صفحة، وظل یعود إليها علی فترات متباعدة ، ثم یضيف: «إذا فهی صحیح أنها كتبت خلال أربع سنوات طوال، ولكن الواقع أنها مكتوبة فی ظل ظرف واحد متشابه، وفی لیلة واحدة طويلة ممدودة وموزعة علی آلاف اللیالی والأیام...» .

هو، إذن، يؤكد أنها كتبت خلال أربع سنوات، (55 - 59)، لكنه حرص في طبعاتها التالية - كما رأينا - على أن يؤكد: إما أنها كتبت كاملة في صيف 55 أو يسقط سنة من هنا وأخرى من هناك - كما فعل في هذه الطبعة الأخيرة فيجعلها من 56 إلى 58.

ما هدف كل هذا التلاعب؟ ولماذا يسقط التاريخ الحقيقي الذي كتبت فيه البيضاء ونشرت شبه كاملة، فنحن نلاحظ أن ما نشر منها في «الجمهورية» يكاد يكون الرواية كلها، إنه ليس «بعضها» كما يؤكد يوسف، لكنه كلها تقريباً، والجزء المنشور في عدد 22 ديسمبر 59 ينتهي بهذه السطور: «.. أفكار كهذه كانت كثيراً ما تخطر لي، وأنا محموم أبحث عن شوقي، وأجد البارودي هو الآخر لا يقل عني شغفاً في البحث عنه، أنا أريده من أجل «سانتي» وهو يريد من أجل رئاسة التحرير..» ورغم الإشارة التقليدية «البقية غداً» إلا أن مراجعة الأعداد التالية تؤكد أن تلك «البقية» لم تنشر في الجمهورية، أبدأ، وأنها بقيت تنتظر أكثر من عشر سنوات حتى نشرت في الطبعة الأولى الكاملة سنة 1970.

تلك البقية لا تتجاوز عدة صفحات (من 295 إلى 302 في الطبعة الأولى، أو من 249 إلى 254 في الأخيرة) ولا تكاد تضيف شيئاً سوى خاتمة مرتبكة، فما الذي حال - إذن - دون إتمام نشرها في «الجمهورية»؟

سيبقى هذا السؤال يغير جواب نعرفه، فالذين يعرفونه من المسؤولين في «الجمهورية» آنذاك (صلاح سالم، كامل الشناوي، عميد الإمام، سامي داود.. إلخ) إما أنهم رحلوا، أو أن الأمر لم يكن يعنيه كثيراً، والوحيد الذي بقي يعرفه حق المعرفة - وهو يوسف إدريس نفسه - هاهو يكذب ويرaug!

لكن السؤال الأكثر أهمية هو: لماذا يعتمد يوسف إدريس - عن قصد وتصميم - إسقاط حقيقة أن «البيضاء» قد كتبت ونشرت في 1959؟

«البيضاء» - لمن لا يعرفها - قصة حب بين الدكتور يحيى، الشاب في الخامسة والعشرين، عضو تنظيم سرى اسمه «جماعة تحرير المستعمرات» وأحد محرري المجلة التي يصدرها، يقضى أيامه بين مسكنه في بولاق (ثم الزمالك) وورش السبك الحديدية التي يعمل طليئاً لعمالها، وبين سانتى، أو البيضاء، ليست قمحية ولا خمرية، يونانية متمصرة، ألفت شرايعها في مصر، وشاعت أن تشارك في تحرير شعبيها، في حين أن زوجها - لا نراه لكننا نسمع عنه أخباراً متناثرة - متغمس بدوره في النضال لتحرير قبرص، ثم .. لا نكاد نعرف عنها شيئاً آخر.

وفى الصفحات الخمسين الأخيرة من الرواية تقترب من تلك الجماعة السرية، وتعرف من أعضائها شوقي، ثم نعرف قائدها البارودي الذي خرج من سجنه أعمى شبه متسول، ومن المناقشات الطويلة التي تدور بينهم، ومن الصورة التي يرسمها البطل لأحد اجتماعاتهم نفهم أن ثمة خلافاً بين البطل وجماعته، وأن هذا الخلاف يدور حول محورين: أحقية القيادة في أن تقود، حتى لو كانت بعيدة معزولة، وعلى القواعد الالتزام بالطاعة، ثم حول استيراد «طريق أوروبي» للثورة، والبطل - بالطبع - إلى جانب رفض ديكتاتورية القيادة وسلوية القواعد، وضد استيراد الثورة، لكنه - رغم هذه الخلافات الجادة والمبدئية - لا ينفصل عن الجماعة، بل يظل على علاقته بها، بحكم العادة من ناحية، ولأنه يرفض أن يستجيب للقهر، فيتركها راغماً، من الناحية الأخرى.

تلك - في سطور قليلة - هي البيضاء.

ولكى تستقيم الإجابة عن السؤال نترك «البيضاء» ، لحظة، إلى صاحبها ، لننظر إلى علاقته بعالم تلك التنظيمات السرية، وأفكارها، وممارساتها والمنتمين إليها.

تشير الدراسات الجادة التي كتبت عن يوسف إدريس (انظر بوجه خاص رسالة دكتوراه للباحث الهولندي كريشويك، ترجمها رفعت سلام عن الإنجليزية، ونشرت بعنوان «الإبداع القصصي عند يوسف إدريس» القاهرة، 1987 ، وانظر كذلك الجزء المنشور من دراسة طويلة للباحث المصري الراحل ناجي نجيب، والمنشور بعنوان «الحلم والحياة في صحبة يوسف إدريس» القاهرة 1982) إلى حدود هذه العلاقة، وما يعنينا في هذا السياق هو تلك العلاقة بعد أن حدث ما حدث في يوليو 1952، وتولى العسكريين السلطة - فمن المؤكد أن يوسف إدريس كان وثيق الصلة بإحدى منظمات الشيوعيين المصريين (حدثو - أو الحركة الديمقراطية للتححر الوطني وقد تلاحظ أنه اختار اسماً مشابهاً في «البيضاء» وسواء كان عضواً في إطارها التنظيمي أو لم يكن ، فالثابت أنه كان أحد أعضاء «مكتب الكتاب» المرتبط بالمنظمة، ويعد أن حسم الصراع داخل مجلس قيادة الثورة، وأقصى محمد نجيب ، بدأ النظام يعتقل معارضيه من اليساريين في إبريل ومايو 1954، وجاء دور يوسف في أغسطس بعد أن وجه نقداً لاتفاكية الجلاء، وقضى بالمعتقل أكثر من سنة، حتى سبتمبر 1955، دون اتهام أو محاكمة، وأطلق سراحه هو ومجموعة من رفاقه (إبراهيم عبد الحليم وزهدى العدوى وفتحي خليل) بناء على أمر من صلاح سالم الذي فكر في استخدام الشيوعيين في المناورات السياسية التي كانت دائرة وقتذاك مع القوى الوطنية في السودان.

بعد إطلاق سراحه قطع يوسف علاقاته «بمكتب الكتاب» ويكل ما يمكن أن يهدد حريته ومستقبله، وانضوى تماماً تحت راية النظام المنتصر، وفي 56 - 57 توثقت علاقته بأنور السادات الذي كان مسئولاً في «الجمهورية» والمؤتمر الإسلامي» إلى جانب «الاتحاد القومي».

عن علاقة يوسف إدريس بأنور السادات يكتب ناجي نجيب: «توثقت في هذه الفترة علاقة إدريس بالسادات، وكان يتردد عليه بانتظام في منزله بالهرم، ويصف أمسياته معه بأنها ممتعة بفضل أحاديث جيهان السادات (ست ظريفة - بالنص) ، في هذه الفترة طلبت إحدى دور النشر البريطانية من السادات أن يضع لها كتاباً حول «القصة الداخلية» لحرب السويس ، فأوكل المهمة إلى إدريس الذي قام بتأليف الكتاب ..» (..). لكن الكتاب لم يحقق توقعات دار النشر البريطانية فرفضته، ونشر فيما بعد في الهند، كذلك ألف إدريس لأنور السادات عام 58/57 كتاب «دعوى الاتحاد القومي» الذي لاقى - وفقاً لرواية إدريس - إعجاب عبد الناصر....»

قد نقول إن هذه علاقة «مألوفة» بين ، كاتب و«جنرال» أو «مسئول» في العالم الثالث، لكن الأخطر في هذا السياق هو الدور الذي لعبه يوسف إدريس في محاولة «جرجرة» الشيوعيين إلى أحضان النظام، يواصل ناجي نجيب: «وفي أكتوبر 58 نظم يوسف إدريس لقاء شهيراً.. بين أنور السادات وبين محمود أمين العالم ممثل المكتب السياسي للحزب الشيوعي الموحد، وفي هذا اللقاء دعا أنور السادات الشيوعيين إلى حل تنظيماتهم والانضمام إلى الاتحاد القومي كأفراد، لكن العالم رفض الفكرة، وعبر عن استعداد الشيوعيين للتعاون «بشكل تنظيمي داخل الاتحاد القومي على برنامج معين...» مع احتفاظهم ، بمبرهمهم المستقل، ويروي إدريس أنه قد نظم في نهاية 58 لقاءات أخرى بين أنور السادات وبين د. عبد العظيم أنيس(*) ود. إسماعيل صبري عبد الله ، ولكنه لم يحضر ذاته هذا اللقاءات ...» (ص 31 - 32).

وتلك كلها وقائع ثابتة، أصبحت الآن في قلب التاريخ المصري المعاصر، وليس يوسف أحد (*) حدثني الدكتور عبد العظيم أنيس عن هذه الواقعة ونفى أنه شارك في أي لقاء مع السادات آنذاك، وأشار إلى أنه يعتقد أن الدكتور إسماعيل صبري لم يشارك كذلك، كان منطق واضحاً، فما ضرورة تكرار اللقاء ، وقد انتهى لقاء السادات بمحمود العالم إلى ما انتهى إليه من إخفاق ؟ هذا من ناحية، ومن الناحية الأخرى فلم يتسع الوقت - حتى الإعداد لمثل هذا اللقاءات ، فقد بدأت حملة الاعتقالات مباشرة، في ليلة رأس السنة من 58/1959، كما أشار الدكتور أنيس إلى أن يوسف إدريس اعتاد أن يورد اسمه دائماً في هذه الواقعة، وأنه قد ناقشه - شخصياً - في عدم صحتها، وأورد الدكتور حكايات أخرى للتدليل على صدق روايته - لا حاجة لإثباتها ، هنا والآن (1991).

أن يماحك حولها. (ينقل د. فخرى لبيب - في مرجع أخير - رواية الدكتور فؤاد مرسى للقاء بين العالم والسادات، ودلالة هذا اللقاء، انظر: الشيوعيون وعبد الناصر، القاهرة، 1990 - ص 111 وما بعدها) والمهم الآن أن الجانب الآخر رأى في فشل تلك اللقاءات نذيراً بالحركة القادمة، التي بدأها عبد الناصر نفسه بخطبته الشهيرة في بور سعيد في 23 ديسمبر، وفي 31 ديسمبر تفتحت أبواب سجون النظام على كل مصاريحها تستقبل الشيوعيين والماركسيين والتقدميين، والوطنيين وأصحاب الرأي على السواء، ثم جاءت أقوى الضربات في مارس 59 (يقول عنها فخرى لبيب: إنها كانت «ساحقة» - وإنها استهدفت الإجهاد على الحزب، ومن هنا شملت كل من يشتبه في وجود صلة ما له بالحزب، أو أية صلة بالفكر الديمقراطي التقدمي، ومن هنا شملت أيضاً عناصر كثيرة من المثقفين والصحفيين وأساتذة الجامعات والنقابيين، عمالاً ومهنيين، تحولت الحملة المعادية للشيوعية إلى حملة إرهاب للشعب كله.. نفس المصدر، ص 127 - 128).

طيب، لماذا لم تشمل مثل تلك الحملة يوسف إدريس، وهو من هو؟ يرى «شويك» - استناداً إلى وجهة نظر للطفي الخولي - أن يوسف ظل طليقاً لأن السلطات اعتبرته - فيما يبدو - شخصاً فردياً غير ضار (ص 55)، لكن ناجي نجيب يناقش هذا التفسير، ويرى أنه يعني أن أجهزة الأمن كانت على مستوى رفيع من القدرة على التمييز والتصحيح وتحليل الدوافع واتخاذ القرار، في حين أن الاعتقالات كانت تتم بالقائمة أو «الملف». ومن دخل القائمة عن صواب أو خطأ أو بطريق الصدفة، لا مخرج له منها إلا بأمر علوي. الأقرب إلى الحقيقة هو أن إدريس قد أستخدم بتوجيه من عبد الناصر، كما أستخدم آخرون من العاملين في الصحافة (محمد عودة، عباس صالح) (ص 32).

وطوال عام 1959 لم تنقطع حملات الهجوم على الشيوعية والشيوعيين المصريين والعرب. وقد أسهمت أحداث العراق: الصدام مع عبد الكريم قاسم، ومغامرة الشواف الفاشلة في الموصل، وماتبعها من محاكمات «المهادي» ثم محاولة اغتيال قاسم، وإعدامه عدداً من «الضباط القوميين» الذين لم يكونوا يعيدون عن أجهزة «الجمهورية العربية المتحدة».. إلخ - في تأجيج الحملة التي كان يقودها عبد الناصر من دمشق والقاهرة. بكلمات أحمد حمروش: «عبد الكريم قاسم أصبح قاسم العراق، الشيوعيون عملاء ملحدون لا يؤمنون بحرية بلدهم، الحزب الشيوعي السوري يعمل بتعليمات من الخارج، لن نسمح بقيام حزب شيوعي في مصر، الحزب الشيوعي في مصر يتلقى تعليمات من الحزب الشيوعي الإيطالي منذ 1952.. إلخ» (قصة ثورة 23 يوليو، ج (3)، ص 165).

إنما في هذا السياق ، في هذا المناخ العام، كتبت رواية «البيضاء» ونشرت في الصحيفة التي كانت تتولى التعبير عن التوجه الرسمي للنظام أكثر من سواها، هي، إذن ، إعلان براءة منشور على الناس، موجه إلى من يعينهم الأمر، يسعى بها صاحبها إلى تبرئة نفسه، بتقديمه بطلاً يختلف مع جماعته، لأن تلك الجماعة «تلمس طريقها في الظلام الكامل، وليس هناك ما يهديها إلا شعاع أبيض واحد قادم عبر البحر...» وهو يخشى أن يكون قائدها، المتحكم وحده في مصيرها «قائدنا طوال هذه الأعوان في الطريق الضايطي»، الذي يؤدي لأوروبا، ولكنه لا يمكن أن يؤدي إلى بحري أو الصعيد...» ، صحيح إنه مصري لحماً ودماً لكنه كان يتكلم عن الفلاحين دون أن يعرفهم « وكان يتكلم عن مصر، لكنني كنت أحس أن مصر التي يتكلم عنها غير مصر التي أعرفها ، كان يتكلم عن « الثورة» ولكنني أحس من أعماقي أن الثورة التي يتكلم عنها غريبة تماماً عن نفسي، وكأنها ثورة أجنبية ... باختصار: إن عقله عقل خواجه...»

أليس هذا التوصيف يصب في قلب تيار الإعلام الرسمي آنذاك، وموقفه من الشيوعيين الذين يستوردون أفكارهم ويثقلون تعليماتهم من الخارج؟

وحول أحقية القيادة المطلقة يناقش بطل «البيضاء» زعيمه: «لو أخطأت هذه القيادة مثلاً أو خانت أو تواطأت... فمن يبصرها ، ومن يحاسبها ومن يقول لها لا ؟ وهي التي باستطاعتها أن تفصل وتدمغ وتتهم أى خارج عليها وبهذا تضمن لنفسها بقاءً أبدياً لا يعكره معارض أو محاسب؟ وضاق البارودي بالنقاش وقال: اسمع، نحن نناقش على أساس خاطيء فليس مفروضاً أن تخون القيادة... وأيضاً ليس المفروض أن تخطيء... هي العقل المفكر، إذا أردت أن تقول هذا ..» (وأنت) لا تتحدث بالاحترام الواجب عن قائدك وقيادتك...».

مرة ثانية، ألا يصب هذا في قلب الإعلام الرسمي آنذاك، وموقفه من الشيوعيين ، والقهر الذي تمارسه النظم الشيوعية داخل بلادها؟

وأخيراً... هل كان عيئاً أن يصور يوسف إدريس هذا القائد الذي يمارس - باسم أحقية القيادة - سيطرة مطلقة على الجماعة ومجلتها وأعضائها ، حتى أدق شئونهم الخاصة، أعمى شبه متسول؟

أعرفت الآن لماذا يتعمد يوسف إدريس - عن قصد وتصميم - إسقاط التاريخ الذي كتب فيه روايته وشرها؟ لقد كانت «البيضاء» طلبة يطلقها يوسف في معركة ضارية يخوضها النظام ضد رفاقه (لأعني رفاق تنظيم بعينه، لكنني أعني رفاق الفكر والتاريخ والموقف والقضية) ، وهو يتوهم أنه حين يسقط هذا التاريخ ، فقد ألغاه، وهذا وهمه الخادع.

ترى هل هو الشعور بالذنب القديم، أم هي الرغبة في استمرار خداع قارئيه أم هما معاً.

ما يدفع يوسف لأن يكتب - في تقديم هذه الطبعة الأخيرة: «إني أهدى هذه القصة للماركسيين في العالم العربي اليوم، فضربهم باستمرار من قوى الحكم الغاشم حال بيني وبين أن أهتم اهتماماً خاصاً بنشرها وإذاعتها مخافة أن تكون ضربة أخرى للماركسيين المصلوبين دوماً...».

ولست أجد عندى غير تعليقين صغيرين: الأول - أن «البيضاء» لم تكن - حين نشرت - سوى مسمار يثق في هذا الصليب، والثاني - أن «عدم اهتمامه» بنشرها قد أدى به لأن يصدرها في خمس طبعات (ربما أكثر) حتى اليوم، فكيف يكون الحال لو اهتم؟ على أى حال، في نهاية تلك السنة التي يود صاحبنا إسقاطها من تاريخه، وتاريخ قارئيه: 1959، ترك يوسف إدريس عمله الوظيفي المضطرب في وزارة الصحة، وعين كاتباً في «الجمهورية» - عينه صلاح سالم - ل يبقى فيها طوال سنوات الستينيات على وجه التقريب.

لكن «البيضاء» - من حيث هي مشروع روائي - ليست هذا فقط، ثمة علاقة الحب التي تقوم عليها بين يحيى وسانتى: يحيى يطارد سانتى، بكل نفسه يطاردها، وصفحات الرواية هي توتر الطراد بينهما، أو - بتعبير أدق - بين يحيى وما يتصوره عن سانتى، فحتى النهاية نحن لا نعرفها إنسانة من لحم ودم وأفكار ومشاعر وهموم، إنما نراها بعيني هذا الذي يطاردها بينه وبين نفسه أكثر مما يطاردها في أرض الواقع، محموماً يكتب لها الخطابات، ويقرأها أمامها يوجد وأنفعال، يتقدم نحوها مرة ويحجم مرات، وحين يهم بأن يتألفها - بعد أن أطال التفكير وأعد عدته - تزجره زجرة صغيرة فيتضاقل ويستخذى ويلعن نفسه، ويعد ألا يرجع إليها، لكنه - متوتراً مرتجفاً - ينتظر طرقاتها على باب شقته في الثالثة والنصف من كل يوم، بانتظام لا يخل.

عرفها مصادفة، ووقف إلى جانبها تحت لافتة النضال السرى، وبعد اللقاء الثالث - ربما منذ اللقاء الأول - لم تعد لهذا النضال أهمية حقيقة عند أى منهما، الأهم من ذلك - عند البطل - سانتى: معركته مع الحياة، نضاله ضد المستحيل الذي قرر أن يقهره إن هو قهر روحها واخترق جسدها، وفي سبيل هذا الهدف يبدأ رحلة انسلخه: عن أهله في القرية الفقيرة، عن رفاقه في «تحرير المستعمرات»، عن الكتابة التي وجد نفسه عاجزاً عنها عدا خطابات الحب التي يكتبها - محموماً يلهث - في النصف الثاني من الليل، عن حبه الذي يقيم فيه، والذي أحبه أهله واعتزوا بسكناه بينهم، عن العمال الذين يعمل طبياً لهم، أصبحت كل حياته هي سانتى، لا شيء معها ولا شيء سواها. هذا اختيار البطل استطاع أن يعبر عنه، ويجعلنا نحس اندحاره التدريجي أمام العالم، واحتماءه بعالم وهمي حول سانتى، يلوذ به كما يلوذ

طفل بحضن أمه، ولحظات اللقاء بها أثمرن اللحظات ، في إقبالها وانصرافها ، في رضاها وغضبها، في توددها وتباعدتها، وفي لحظات غيرتها النادرة والبطل سعيد يتلقى رذاذها ، في لحظات ملامستها الأندر، حين تسمح له بأن يدفن رأسه في شعرها، وأن يتشممه، فيكون إحساسه بأنها تسمح له بهذه الملامسة أمتع من إحساسه برائحة شعرها.

ولم نجهد أنفسنا في تحليل هذه العلاقة - هي جوهر رواية «البيضاء» - والبطل يقول لنا بوضوح إنه لم يكن يتصور أن تكون سانتى «إنسانة مثلنا لها أم ولها متاعب... بل يمضى خطوة أبعد ، فهو لا يستطيع - حتى في خياله - أن يتصور نفسه معها في وضع جسدى «وكأننى سأتصور نفسى نائماً مع إحدى المحرمات على...» هذا جوهر علاقة البطل بسانتى، علاقة بالمستحيل، مطاردة للعجز الكامن في الأعماق، رغبة في تصفية حساب معلق فوق الرأس كالقدر القديم، لهاث محموم وراء صورة مسقطه من الذات، اختارت سانتى - بمنطق سيكولوجي خالص - كى تكون حاملة لها، فتستمر الرغبة ويحمى الطراد ، ومن هنا يبدو العالم الواقعي ظللاً لنفسية البطل ومحاولات تحليلها وتبريرها ورد أفعالها - مهما بدت عشوائية متخيلة - إلى مصادرها في الماضي الخاص والحميم للبطل.

بعبارة أخيرة: سانتى هي الوهم المرغوب ، المستحيل عسير النوال، الرغبة العصبية على التحقيق ، محاولة التحديق في عورات المحارم، يمد ذراعيه نحوها متكبراً عاجزاً، يفرغ عجزه في الخطابات الملتهبة والاجترار في هدأة الليل، وحين يلقاها تقعد به أثقال الدنيا دون أن ينالها، علاقة لا تنتمى لعواطف البشر السوية، شيء أشبه بالعلاقة بين الذات والذات..

بعد نشر عدة حلقات منها في «الجمهورية» ، نشر يوسف «توضيحاً» حول «خط البعض بينه وبين بطل «البيضاء» الذى تروى القصة على لسانه». وفيه هؤلاء إلى أن هناك قرعاً بين المؤلف والشخصية الروائية، وأنه شخصياً يعرف خمسة أطباء يمارسون الكتابة (الجمهورية، في 5 أكتوبر 1959) وإن أقف هنا عند نقاط التشابه «الخارجي» بينهما: فكلاهما طبيب يعمل بالكتابة، عرف هذا العمل السرى ومارسه، وكلاهما عمل طبيباً بين العمال، وكلاهما أقام وفتح عيادة في بولاق.. إلخ، لكن نقطة اللقاء الذى يصل حد التطابق إنما تتمثل في العلاقة بالأم، المؤدية لاضطراب العلاقات التالية بالمرأة وقسارها :

هذا بطل «البيضاء» يعود إلى قرينه ليقتضى إجازة العيد، فيحدثنا عن مظاهرة الترحيب التى يلقاها من أهله، دون أمه ، ويروح يحدثنا عن علاقته بها حديثاً طويلاً: «علاقتنا كانت غريبة.. فلا هي علاقة حب ولا هي علاقة كره... عاملتني وربتني بكل الخشونة والغلظة

والجفاف... نشأت أخاف منها ونشأت تخوفني، وبيننا كل ما بين الخائف والمخوف من توتر وحرص وحساب عسير.. كنت أشك في أحيان كثيرة بعلاقتي بأمي، أشك إن كانت أمي حقيقة، فلم أكن أحس أبداً أنها أمي..»

وهذا يوسف إدريس يتحدث عن أمه حديثاً مماثلاً، استناداً إلى أحاديث شخصية متعددة معه يكتب «شويك»: «لم يوجد مثل هذا الحب بين يوسف وأمه، وهو يتذكرها كامرأة عنيدة، ذات شخصية مستبدة كتوم، فشلت في أن تمنحه الإحساس الأمومي الذي كان يهفو إليه، وبسبب صحتها المعتلة فقد رضع يوسف من جارة مسيحية، ولم تمنحه أمه - من ذلك الحين - اهتماماً ذا بال... وكانت علاقة يوسف بجده أمه - التي ربه في قرية البيروم - خالية أيضاً من الإحساس الدافئ»، فقد كان لها مزاج نكد، مثل أمه، وكانت تسلخه بلسانها السليط إذا ما أغضبها...» (ص 44 - 45، وانظر كذلك عند ناجي نجيب: «الأم والعلاقة بالمرأة» ص 12-14).

باستبصار نافذ يقول بطل «البيضاء» عن نفسه وعن صاحبه معاً إن «من يشك في أول علاقاته بالناس وأقربها، العلاقة الغريزية التي لا تقبل أي تساؤل، أو عدم تسليم، له العذر لو تشكك في أية علاقة تنشأ بينه وبين أي إنسان، فإذا كانت الظروف قد دفعته لأن يتساءل: أهذه أمي؟ فمن باب أولى أو يظل يتساءل: أهذا صديقي، أذلك حبيبتي، أهذه زوجتي؟ وقد يقضى حياته كلها يسأل، ويمضي عمره دون أن يجد الجواب، ولكن النتيجة أنه حتماً سيظل وحيداً محاطاً بالشك في نفسه والشك في الآخرين، بالخوف منهم وتخويفهم، بسور من جهنم الدنيا المريع...»

وفي الكلمات السابقة مفاتيح ثمينة للنظر في إبداع يوسف إدريس وحياته جميعاً.

هل تريد دليلاً أخيراً على أن «البيضاء» لم تكتب في 55 (في نهاية الطبعة الأولى يثبت يوسف التاريخ بوضوح: صيف 1955، وهذا مستحيل، لأن يوسف قضى ذلك الصيف كله معتقلاً كما سبق القول؟).

الدليل هو نظرة سريعة ثلقيها نحو الرواية التي كتبها يوسف، حقاً وصدقاً، في سنوات الخمسينيات الأولى ونشرها في 1956، أعني «قصة حب» (مجموعة «جمهورية فرحات») والنظرة المقارنة إلى حب كل من حمزة وفوزية من ناحية، ويحيى وسانتى، من الناحية الأخرى، توضح ما أعني: حمزة متأصل لم يفقد اتصاله بالناس ولا رغبته في العمل معهم ومن أجلهم، لم يكن يقضى وقته في النقاش واجترار خواطره، قدر ما كان يتحرك ويعمل،

وكان كذلك يحب فوزية، رفيقته في العمل والخطر ، حباً هو إرادة إنسانية يجب أن يبذل طرفاها الجهد كي تصح وتربو، حباً هو قرار ومبادرة ومسئولية وليس «نداء» ملحاحاً غامضاً يهتف به صوت رائع (على حد تعبير روجيه جارودي) حب حمزة وفوزية يجيب عن كل التساؤلات المعنوية ليحيى: وجهه المهزوم الباحث في دأب عن تبرير متماسك يعبر به تلك الهوة التي يحسها بطل بورجوازي صغير يحمل كل تناقضاته ، ويتسلخ عن العالم تماماً سعياً وراء وهم، ثم يعود - بعد العاصفة - ليتهم العالم بما فيه ومن فيه، ويلقى في وجوههم - جميعاً - بالقذى ، دفاعاً عن رغبته في الانسحاب والتخلي، واستجابة لقوائه العميق.

باختصار: إن بطل «البيضاء» يتعد عن أبطال يوسف إدريس في أعمال الخمسينيات (من «أرخص ليالي» 54 - إلى «حادثة شرف» 58) قدر ما يقترب من أبطاله في أعماله التالية، والتي تبدأ بمجموعة «العسكري الأسود» في 1962.

يكفي هذا - هنا والآن - عن «البيضاء»: العمل والسياق.

1990

قراءة فى قصص بهاء طاهر: «أنا الملك جئت وحيداً»

«أنا الملك جئت» مجموعة قصصية جديدة لبهاء طاهر، فى مجموعته الثالثة بعد «الخطوبة» 1972، و«بالأمس حلمت بك» 1984، وله كذلك روايتان قصيرتان «شرق التخيّل» 1984، ثم «قالت ضحى» 1986.

هذا حصاد بهاء طاهر فى العمل الإبداعى خلال أكثر من عشرين سنة (تحمل إحدى قصص مجموعته الأولى تاريخ 1964)، وله اسهاماته فى النقد (المسرحى) والترجمة لا يمكن إغفالها.

ورغم أن المجموعة الجديدة تضم أربع قصص فقط، إلا أنها تغلغ فى أن تنقل إلينا هموم الكاتب كلها من ناحية، ومدى اتساع محاولاته فى الانطلاق بالقصة القصيرة نحو آفاق جديدة وشديدة الضموية، من ناحية ثانية، ثم هذا الإحكام فى البناء الذى يتصاعد - فى مقاطع القصة المتتالية - محققاً التوازن بين ماهو ذاتى وماهو موضوعى من ناحية ثالثة. والسطور التالية محاولة النظر فى عالمه القصصى، لا الروائى، بغية الوضوح والتحديد.

ولنبداً - لأسباب ستتضح فيما يلى - بالقصة الثانية فى هذه المجموعة «محاكمة الكاهن كاي - ن». ولئن كانت الهموم ذات الطابع السياسى تمثل لهنأ خافئاً فى قصص الكاتب السابقة (ربما كان هذا اللحن أكثر وضوحاً فى روايته) ، فهو هنا - وللمرة الأولى فى قصصه القصيرة - يتناول هذه الهموم مباشرة، من وراء قناع بالغ الشفافية والعذوبة ، ففى زمن الفتنة التى رافقت حكم أخن - أتون مبدع عبادة قرص الشمس، كان الكاهن كاي - ن أشهر الشراح والمنظرين للعقيدة الشمسية، والآن، بعد أن قمعت الفتنة، ورجعت الآلهة القديمة تستتب على عروشها التى خلعها عنها أخن - أتون ، جىء بالكاهن كاي - ن، كى يمثل للمحاكمة أمام كهنة آمون. ومنذ بداية المحاكمة اتخذ الكاهن موقف الهجوم، مما أدى لضربه مراراً « بالقرعة المقدسة» وفى غرفة الكاهن الأكبر سمنخ - رع جلس الكهنة الثلاثة الذين يحاكمونه يتبادلون المشورة، وتنافس كاهن التراتيل وكاهن المخازن، عضوا المحكمة ، فى

اقتراح مختلف الوسائل المبتكرة لتعذيب كاي - ن قبل إعدامه، غير أن سمنخ - رع الذي كان حزيناً في الحقيقة، لأن كاي كان زميله في الدراسة في معبد الكهنة، وكان صديقه - قال لهما إن هذه ليست هي المسألة: «أنا أفهم ما يسعى إليه كاي - ن، إنه لا يهتم بما نقوله أو نفعله نحن، لكنه يخاطب من بعدنا الأجيال». فمحاكمات الكهنة لابد أن تدون على أوراق البردي، ويحتفظ بها في مكتبة المعبد، ومن ثم «غلابد من إعطاء الفرصة لكاي - ن كي يقول ما يريد، ولابد أن نفهمه بالحجة كي يرضى علينا آمون».

وليس مهماً بعد ، تلك المحاكمة الهائلة التي عقدت، ولا هذا الحكم بالإعدام المقرر سلفاً، المهم أن سمنخ - رع قد سعى للقاء الكاهن في سجنه، وأنهما تواجهها بعيداً عن كاهني التراتيل والمخازن المقدسة، ودار بينهما حوار كاشف لكل ما وراء الزميلين القديمين. قبل أن يفتح الكاهن الأكبر أبواب السجن ويطلق زميله القديم، جاء في حوارهما المثقل: قال سمنخ: «ما أسهل أن تموت من أجل حقيقتك، ولكن... هل تعرف كيف تضحي من أجلها يا كاي - ن؟».. اكتب شعراً ، قال كاي - ن وهو يبتسم في حزن قليل : ومن سيقراه يا سمنخ؟ فقال سمنخ: نعم هذا صحيح... ولكن من يدرى ربما هؤلاء القليلون يا كاي هم الذين سيحققون حلمك».

هذان المثقفان الكبيران، هذان الزميلان القديمان، الشاعر والساحر، التأثير الذي يجهر بما يقتنع به، ويمضي في القول به مضحياً بوجود ذاته، والمتواضع الذي يخضع للسلطة ويضع سحره في خدمتها (يقول سمنخ لصاحبه وهو يحاوره: قلت لك تلك إرادة الوصي على العرش، لن يسمحوا لك أن تكون بريئاً) ما هو الخلاف الحقيقي بينهما، وماذا كان يقول كاي - ن ورفض التراجع عنه؟ في حوارهما ذاك المثقل يقر سمنخ بأنه قرأ كل ما كتبه صاحبه عن أتون، وأنه كان دائماً يحب شعره، ويحفظ قوله: «كما تميل الزهرة نحو الشمس ، كذلك يميل القلب نحو أتون فيتفتح بنور الحب، وكما يبدد أتون ظلام الليل كذلك قلبك لن يعرف دياجير الخوف ولا الظلم »، غير أن هناك شيئاً واحداً لم يكتبه كاي ن في كل رسائله وتؤكد منه الكاهن الأكبر حين رأى كل أولئك الذين كانوا متحمسين لأتون، وكيف هرعوا مرة أخرى لآمون حين وقع أتون. والكاهن الأكبر لا يعنى النفاق، ذلك الموجود في كل عصر، إنما يعنى الخوف: «أتون كما كتبت عنه هو العدل كله وهو الخير كله، ولكن... أين الخوف؟ لماذا ترك الناس أتون الرقيق العذب وعادوا إلى آلهتنا المخوفة؟».

قال كاي - ن: ألم يكن ذلك لأنكم أجبرتوهم على تلك العودة؟ أم تظن أنهم يفضلون الخوف؟

فقال سمنخ: لا مرة أخرى يا كاي... أعني أنهم يحتاجون إلى الخوف كان أتون حسناً لك

ولأخن وللشعراء، ولكن العامة لا تعيش بالتقوى.. العامة تحتاج إلى الخوف كي تعرف التقوى.
قال كاي - ن: ومن صنعهم على ذلك المثال يا سمنخ؟ (...). من علمهم خوف تلك الآلهة
المتعطشة للدم والقرايين وتعذيب البشر تحت الشمس وفي ظلمة القبر؟
فهز سمنخ رأسه وقال في شك: «تعنينا نحن الكهنة؟ أوافق أنت أن الناس ليسوا هم
الذين صنعونا؟».

قال كاي - ن: أنا واثق يا سمنخ أن إلهي الذي ينشر الضياء يضم الناس كلهم إليه بين
أشعة النور، أنا واثق أنه لا يريد منهم أن يتقربوا إليه بالدماء ولا يقطع رقاب البشر... أذلك
يا سمنخ كل مجد تلك الآلهة.. لماذا؟

فقال الكاهن الأكبر: لكي يعود النظام... لكي يطمئن الشعب.

فهز كاي - ن رأسه لليمين واليسار وقال: «لا يا سمنخ.. ولكن لكي يستتب الخوف وحين
يعود الخوف فيستقر في النفوس فستجنون مالا أكثر، وتبنون معابد أكثر، وتسخرّون بشراً
أكثر (...) ولكن سيأتي يوم يا صديقي سمنخ يعبد فيه الناس الإله.. النور الإله الذي يقول
لهم أحبوا.. ارحموا.. افرحوا... للفرح خلقتكم فاعيدوني في الفرحة». ذلك هو حلم الكاهن
كاي - ن الذي عاش يبشر به، وعلى استعداد أن يموت ولا يتخلى عنه، ولا أوهام لديه حوله:
فهو يعرف أنه حق، لكنه يعرف أيضاً أن يوم تحقيقه قد يكون بعيداً، لأن القوى التي تخشى
تحقيقه وتعمل على إجهاضه مخوفة، ويعرف أن سبيل العمل على تحقيقه هو الشعر، هو فعل
الكتابة، قد يكون قراؤه قليلين لكن الحلم سيبقى حياً في قلوبهم ولعلمهم هم، أولئك القليلين،
الذين يحققونه يوماً ما..

ذلك هو حلم الكاهن القديم، وهو حلم كاتبه وخالفه: لا أمل إلا في فن جميل صادق،
ينهض لقول الحقيقة، يضيء للبشر طريقهم الطويل المضيئ نحو الفرحة والتحقق.

لا شيء فرعون في هذه القصة الجميلة سوى الإطار العام، بتفصيلاته وأسمائه، وهو يلقي
من الكاتب عناية واضحة، حتى ليكاد أن يحجب شخصيات القصة وراءه، وتبقى قضيتها
الحقيقية معاصرة جداً: هي قضية نظم الحكم القاهرة التي تسلب البشر أجمل ما فيهم، وتثير
في قلوبهم الرعب حتى يبقى وجودها دائماً ومبرراً، وهي قضية المثقفين الصادقين والكذبة،
الذين يعرفون الحقيقة ويلتزمون بالوقوف إلى جانبها والتبشير بها والدفاع عنها، والذين
يعرفون الحقيقة ويذيعون غيرها، ويضعون سحرهم في خدمة تلك النظم، يبررون قهرها
ويجملون وجهها القبيح.

وثمة مواجهة أخرى تجرى وقائعها لا على أرض «تميرة» القديمة، لكن على أرض القاهرة المعاصرة، من ميدان باب اللوق إلى أزقة الدراسة، إلى قمة تكاد تكون تجويفاً بين صخور المقطم، لا أحد، تقريباً، سوى الرجلين المتحاورين، وما يدور بينهما من حوار. ولنتجاوز التفاصيل الكثيرة، المعنى باختيارها وتوقيت إبرادها في سياق القصة، والتي تعطيها روحاً روائية واضحة، لنر - مباشرة - ماذا يضع كل من الرجلين المتحاورين في مواجهة الآخر. إذا نحن تجاوزنا هذه التفاصيل فسنرى في «محاورة الجبل» مواجهة أو مبارزة بين نمطين متقابلين من أنماط النظر إلى الحياة، والتعامل مع الناس والأفكار. ومعنى الفن والشعر، والحب، ووظيفة المال، وإرادة القوة، ودلالة الأخذ والعطاء، لهذا لابد من إعادة الترتيب، التقديم والتأخير في بناء القصة كما يعطى لنا.

هذا الرجل الصغير، الحزين الضائع في المدينة، واحد من جماعة تدمن شراء أوراق اليانصيب، ينتظر - مثل الباقيين - أن يجد الأرقام التي يريدها، ولكن هذا لم يحدث له، ولا لأحد من أفراد الجماعة الصغيرة التي يراها في الميدان كل يوم، من بينهم امرأة عجوز سمينة وبواب وبائع وآخرون، وفي ذلك اليوم غير الراوي من نظام حياته، فلم يخرج إلى الميدان في موعده المحدد. وحين خرج بعد ذلك عرف أن عم عباس العجوز الذي يمسح هذا كل يوم في المقهى قد سأل عنه، وفي المقهى الصغير حيث جلس يرشف شايبه وينتظر، فرض «الرجل الأشيب» صحبته عليه، وبدأت الرحلة من الميدان إلى حوارى الدراسة، حيث اشترى الرجل «الشيء» ثم إلى جبل المقطم حيث جلس الرجلان إلى النار الصغيرة التي أشعلها، يتبادلان السجارة الثمينة بحرص، وينتقل الحوار بينهما حراً من قيود الزمان والمكان.

وما جرى في هذا الحوار متماسك متساند، يؤدي بعضه لبعض، بحيث يضع كل من الرجلين خيرة حياته ومعنى وجوده في مواجهة الآخر، من خلال التفاصيل التي تدور عن القاهرة الماضي، حيث كان الرجل الأشيب يمتلك الكازينو الكبير على النيل، وكان عباس - ماسح الأحذية اليوم - فتوة هذا الكازينو، أما المرأة السمينة التي يراها الراوي كل يوم، تحيا يأمل أن تربح يوماً الجائزة الكبرى في اليانصيب كي تحج إلى بيت الله. فكانت «هانم» أشهر راقصة في زمانها، وطبيعى أن تشترك مصائر الثلاثة: هانم تحب عباس وهو يحبها، وصاحب الكازينو يريدها.

قلت يريدها، لا يحبها، لأن هذا الرجل الأشيب لم يعرف الحب، ما يعرفه شيء آخر غير «حب الأوياش» أرادها، وهذا كل شيء. وحين رفضت رتب انتقامه: مؤامرة صغيرة بدأت بإبعاد عباس وأدت لأن امتك المرأة زماً ثم تخلص منها، ورفضت أن تعود لعباس ففقدت

قدرتها على الرقص ، وفي ليلة وقف عباس يتطلع إلى هانم التي وقفت على المنصة صامتة، مفردة الذراعين، شاردة بينما تتابع الطيلة إيقاعاً خافتاً ولكن مستمراً وهانم تقف هناك جثة ممشوقة ومفتوحة الذراعين بلا حراك، فجري إليها عباس يصفحها ويهزها، بلا فائدة ، فجذبها عباس من شعرها ، وأمال رأسها ثم حز رقبتها.

ذلك ما أدى إليه انتقام الرجل الأشيب: قضى عباس سنوات في السجن ثم خرج ماسح أذية عجوزاً، وأوت المرأة إلى أحد معجبيها القدامى، تعيش في كنفه ، وتقوم على خدمته وهو مشلول. وبقي هذا الرجل قوياً يزداد قوة، هو السمسار ، التاجر، المقاول «شغلتى المال، وأعرف جيداً ما أعمل به...» لماذا حقق انتقامه على هذا النحو القاتل؟

ليس هذا غير نموذج للتطبيق العملي لفلسفته في الحياة، وهي كاملة متكاملة ، تقوم على الأخذ دون العطاء، على إنكار العواطف والمشاعر، الحب والشعر، والنظر إلى الناس والأفكار من حيث هي أدوات لا أهمية لها في ذاتها، أهميتها كلها تتحدد في قيمتها بالنسبة لى أنا، وقدرتها على إشباع رغباتي، وتحقيق المزيد من القوة لى وحدي، وهو يشرح فلسفته بوضوح ساطع: «الحقيقة أن هذه الحياة فخ.. فخ نتخبط فيه منذ أن نولد، والغلطة أننا نحاول الخروج من هذا الفخ.. بالشعر كما تحاول أنت وقليل منك.. بالتصوف كما يحاول غيرك... في الشهرة أو المناصب كما يحاول آخرون (...) كل تلك - أيها الشاعر - محاولات لمخادعة الموت... لنسيان أنه يقف هناك ... قريباً جداً... يمسك بخيوط الفخ... وحين يمد يده في النهاية.. فهي نظرة الذعر وعدم التصديق نفسها في كل العيون، الشعراء والأثقياء والفجار.. هذه الحياة فخ ؟ فليكن... إذن فانتقم.. انتقم طالما استطعت ... خذ ما تستطيع يدك... حاول أيضاً ما لا تستطيعه ، خذ، لا لكى تقتنى ولكن لكى تنتقم.. لا تبال بالأوباش والصغار، هؤلاء طوبى لهم ، هؤلاء يرثون الأرض، وإن فلان كان الآن في أيديهم شيء فخذ .. لا تردد... لا تترك لحظة دون أن تأخذ».

بالمقابل ، ماذا يقدم الرجل الحزين؟ حكايتين صغيرتين داخل هذا النسيج الروائى الممتد، والحكايتان من حياته في قرية: الأولى - عن أخته الجميلة التي كانت تكبره بخمس سنوات، وكانت القرية كلها فرحة بجمالها، لا تتمنى النساء أن تحمل إحداهن سوى طفلة في مثل جمالها، كانت تحب أخاها وتحنو عليه وتغنى له، كانت بينهما علاقة حلوة رقيقة كقطرة الندى، اختطفها الموت وهي في العاشرة، وتذكر الطفل قولها له: إن الموتى يخرجون من قبورهم بعد الغروب ويتزاورون ، فظل - رغم الليل والخوف - يخرج إلى قبرها كل ليلة، ويجلس إلى جواره ويتحدث إليها دون صوت، وفي ليلة أشفقت عليه وخرجت إليه.. «مئماً كانت دائماً، بثوب

منقوش قصير، وصفيحتين طويلتين تنسدلان على ظهرها، بعينين خضراوين واسعتين ووجه جميل.. انحنت على وأنا جالس، وضعت يدها على كتفى وعانقتنى بذراعيها ثم قبلتنى فى خدى، كما كانت تفعل دائماً، قالت لا تحزن من أجلى، أنا بخير فى مكان جميل فلا تحزن.. قالت إن كنت تحبني فلا ترجع مرة أخرى إلى هنا.. قمت ونهبت ولم أعد مرة أخرى(....) فى تلك القبور وأنا طفل صغير، تعلمت ألا أخاف من الموت، عرفت أنه ما هو إلا رحلة هنية..

هذه واحدة، الثانية - عن أبيه الفلاح الفقير، بعد أن أصابته جلطة فأقعده، وبقي الرجل فى فراشه يبذل جهده العاجز كي يخفف من عبئه على الآخرين، وبلغ به حياؤه ألا يطلب شيئاً من امرأته... «لم أسمع مرة يكلمها عن الحب، ولا سمعتها هى تتكلم عنه، ولكنها حين كانت تساعد على أن يلبس جلبابه، حين تسند ظهره لتسقيه، حين تدلك له ذراعه وقدميه بأصابعها الخشنة المشققة.. فقد كانت هذه الأصابع تنطق شيئاً يتجاوز الحب نفسه... وعندما جاء أبى الموت كنت إلى جواره، لم أر فى عينيه ذعراً، بل كانت على شفتيه ابتسامة جميلة، اعتذار نهائى لما سببه لنا من إزعاج وألم، ولكن كان فى عينيه رضى وسلام».

وطبيعى ألا يفهم محاوره من هاتين الحكايتين غير ما يريد، فكان تعليقه على الأولى أن يقول لصاحبه «خبيك الله»، وعلى الثانية: «فهمت أنه لو كان معك مال لاستطعت أن تعالج أباك وأن تخفف آلام مرضه، ولو كنت قوياً لاستطعت أن تساعدك هو وأمك».

وفى بعض «محاورة الجبل» يدور حديث عن الشعر، وفى الخلفية حكاية الراقصة التى كانت حين ترقص ترقص الدنيا.. «النيل تحتها ونجوم السماء فوقها، ونقر الطبله والأشجار والنسيم ورووس المشاهدين وأقدامهم وقلوبهم، فرحة ترقص فى الكون» يسأل الرجل الأشيب صاحبه عن الشعر، فيتحدث طويلاً عما حفظه ووعاه، فى مدرسته وقريته.. «أنغام من ألفاظ تصنع صوراً وراء صور، كانت غاية الفرحة عندي أن أكررها وأنغمها ثم بعد حين أقلدها.

قال الرجل الأشيب: إذن فهل كنت ترى أن الشعر هو الفرح؟

قلت: ربما نعم.

فقال: وماذا إذن عن الشعر الحزين؟ الشعر الذى يجعل الناس تبيكى؟

- معك حق، ما أكثره، ولكننى أنا كنت أجد فى حزن الشعر شيئاً آخر غير الحزن، ويجانب الحزن أنظر: حين تحزن وأنت تسمع شعراً أو أغنية، ألا تشعر أنك أصبحت مختلفاً؟، أليست هذه الدموع أيضاً فرحة وأنت تلتقى فجأة بذلك الجزء الغائب عن نفسك، الجزء الأفضل والأحسن الذى لا تعرفه إلا بالشعر؟

- كلام فارغ...

الشعر مثل الرقص ، فرح بالحياة والكون والأحياء ، لكن هناك دائماً القوى العابثة المتربصة تشل الرقص وتخنق الشعر وتقتل الفرح ، وكيف يلتقي المؤمن بالإنسان والفن والحب والكافر بهذا كله من أجل أن يكون قوياً؟

طبيعي ألا يكون لقاء ، وألا يتشاركاً ، فالراوي قد ربح الجائزة الكبرى في اليانصيب ، هذا اليوم نفسه ، لهذا سأل عنه عباس ، هكذا يقول له الرجل الأشيب وهو يعرض عليه أن يشاركه ، بعبارة أخرى أن يعطيه القليل الذي تملكه بضربة حظ ، ويتخلى عن أحلام الأوباش والصغار في أن يستاجر شقة ملائمة وأن يتزوج ، ويتبنى وجهة نظره ، وفلسفته في الحياة ، مصعداً فوق الأوباش والصغار نمو السيادة والقوة : « قلت لك سأستثمر لك أموالك .. ستعرف معنى أن يكون معك مال يزيد لا مال ينقص ، ساعتها لن تحتاج للملايين الوظيفية .. وستتفرغ لمواجهة الحياة .. سوف تنتقم ».

بعد أن قبلت كل الحكايات ، واكتملت النموذجان أحدهما في مواجهة الآخر ، ووضح أن وجود أحدهما نفى دائم لوجود الآخر ، رفض الشاعر مجرد البقاء بصحبة الرجل الذي رأى وجهه الحقيقي دون قناع : هو الذي لم يحب أحداً ، ابن التاجر الغني الذي تبنته امرأة أوروبية بعد موت أبويه في حادث ، وعلمته الدرس الذي أصبح جوهر وجوده كله : إذا أردت أن تنجح في الدنيا فلا تتعلق بشيء كي تملك كل شيء .

حين تعرف على وجهه الحقيقي أيقن أنه كذب عليه حين قال له : إنه أحب يوماً هذه المدينة ، إنه هو الذي قطع أشجارها وهدم بيوتها الصغيرة الجميلة وزرع القبح والشر فيها ، إنه هو الذي ذبح هانم دون أن يمد إليها يداً بالسلاح .

لكنه ، هو الشاعر ، أكثر غنى منه ، بإيمانه بالفن والحب ، والإنسان الذي يعطى القليل الذي يملكه للآخر ، ويقيم له عشاً صغيراً في قلبه ، الذي عرف من خبرات حياته أن الموت رحلة هنية ، وأسعد الناس من يموت وفي عينيه رضى وسلام ، إنه واحد من « الأوباش » ، لأن سعاده في أن يعطى ، وهو يود أن يبقى واحداً منهم .

وهذا فراق بينهما : « كانت النجوم بدأت تنسحب من السماء ، وبدأ غمام أبيض يصيب الليل ، ومن وسط المقابر صاح ديك « فمثل هذين لا يلتقيان إلا وبينهما خندق عميق ، متواجهين ، في انتصار أحدهما هزيمة الآخر ، ومن ورائهما معاً هموم الواقع الاجتماعي في دلالته العامة : فمن التاجر السمسار الوسيط ، ربيب المرأة الأوروبية ، التي علمته ألا يحب أحداً ، وأن يستخدم كل شيء كي يبقى قوياً ، القادر على أن يقتل روح الفن والجمال دون أن تعلق بيديه قطرات الدم ، يقطع الأشجار ويهدم البيوت ويلتف حول كل القوانين ، يعرفه الجميع ولا يحبه أحد ؟

أليس وجهاً من وجوه تلك القوى القاهرة ذاتها، القوى التي تأخذ دائماً ولا تعطي، والتي تتربع فوق «الأوباش» والصغار، تزحف أنفاسهم وتحكمهم وتتحكم في مصائرهم «قلت إن في القصة روحاً رواثية ممتدة، لكنني لم أرَ ترهاً في بنائها، فالكاتب يبدو مسيطراً على مادته وتقصيلاتها، يوردها في سياق يضمن له الاحتفاظ بتشويق القارئ» للمتابعة عن طريق عديد من الوسائل: وصف المكان والطبيعة، الحكايات الصغيرة، العودة إلى شخصيات معروفة لنا، وتلخيص حيوات بأكملها في سطور قليلة، والإحالة للماضي، ثم تركيز هذا كله بحيث يبقى هذان النموذجان المتواجهان على إحدى قمم الجبل، والمدينة تستلقي تحت أقدامهما، نائمة تدب إليها الحركة ببطء مع إشراقة يوم جديد... يفترقان -وكل منهما على أمل أن الآخر- باحث عنه راجع إليه.

ولا نخطئ نحن فهم موقف الكاتب مع النهار الجديد المتخلق من الظلمة، وصوت الديك مباشرةً يقدمه من وسط المقابر.

ثلاث قصص لبهاء طاهر تدور حول هم واحد من هموم أعماله وسنواته الأخيرة (خرج بها «يقيم ويعمل في أوروبا منذ نهاية السبعينيات» هو رؤية المثقف العربي (المصري) المعاصر للواقع الأوروبي).

هذا الهم الذي لم يكد يبرأ منه كاتب: من الطهطاوى لطف حسين، ومن يحيى حقى للطيب صالح، ومن توفيق الحكيم لسهيل إدريس... كيف يراه مثقف اليوم؟ إن بهاء يقدم رؤيته في قصص ثلاث: «بالأمس حلمت بك» في مجموعته الثانية ثم «في حديقة غير عادية» و «أنا الملك جنت» في هذه المجموعة الأخيرة.

في مدينة شمالية صغيرة يعيش بطل «بالأمس حلمت بك» وراويها أياماً متشابهة: في الصباح يذهب إلى العمل، وفي المساء يرجع إلى البيت، وفي البيت لا يجد ما يفعله حتى يغلبه النوم بعد أن يكلمه صديقه الذي يقيم في مدينة بعيدة، ويتبادلان الشكوى قليلاً، هكذا تمضي أيامه في تلك المدينة التي لا يتوقف الثلج عن الهطول فيها.

وثمة فتاة يراها دائماً على محطة الأوتوبيس فتحول وجهها عنه، ذهب لمكتب البريد يرسل كتاباً لصديقه فوجدها تعمل هناك، في عطلة نهاية الأسبوع رتب ما يجب أن يفعله... يأخذ ثيابه إلى المغسلة، ويشترى خبزاً وطعاماً لبقية الأسبوع، وفي المساء يذهب للسينما. في المغسلة دار شجار قصير بين سيدة عجوز من أهل البلد وشابين إفريقيين، في نهايته قال لها أحدهما رداً على إبداء احتقارها للزنج: «أنت لا ينقصك الأدب وحده، بل الشجاعة أيضاً...»

وفى المتجر يلتقى بفتاة مكتب البريد وفى السينما كانت هى مرة أخرى، طلبت منه أن يشعل سيجارتها ، وعرفته بنفسها، كانت السينما تعرض «لاترافياتا» بعد الفيلم خرجا معاً وجلسا فى أقرب مقهى.

قالت له أن - ماري : إن الأمر كان يحتاج شيئاً من الشجاعة كي تواجهه، فهى لم تعد الحديث إلى الأجانب، وقالت إن أباه كان قساً، وأنها فكرت فى أن تعتنق الكاثوليكية وتصبح راهبة. «ثم رجعت للخلف فجأة وقالت: هذا العالم يمرضنى، لا فائدة، نفس الغباء فى كل العصور، نفس الكراهية ونفس الكذب ونفس التعاسة» قالت له إنها تراه كثيراً جداً، وإنها تراه أيضاً عندما لا تراه، «أشعر قيل أن أقابلك بأنك موجود وعندما أرفع عيني أجدك هناك.. أحياناً أتخيل هذا فحسب ولا تكون هناك، ولكن أكاد ألمسك» وحين قال لها باسماء: ربما كنت تحبيننى، ردت عليه فوراً بأنها تكرهه، ورأى فى عينيها أنها كذلك.

فى نهاية الأسبوع دعت أن - ماري إلى بيتها كي ترد له دعوة الشاي كما قالت. كانا قد التقيا عدة مرات على محطة الأوتوبيس، وتحديثاً، واعتذرت إليه، ورجته أن يعتبرها تمر بأزمة نفسية لا علاقة له بها: كانت تحب واحداً من مواطنيها، لكنه تركها قبل شهر بعد أن اتفقا على الزواج، وما يمرضها هو أنه وعد بشيء لم يرغبه عليه أحد، ثم نكث به، ولعله هو يذكرها به، وفى بيتها قدمته إلى أمها ثم بقيا فى غرفتها التى يشيع فيها البياض، قالت له: إنها حلمت به بالأمس، وقالت له : «أما أنا فيحزننى أن تنهزم فى هذا العالم الرقة والحساسية، وأن ينتصر الشر، يحزننى أن تموت غادة الكاميليا ، لأنها أحببت وضحت، ولكن يحزننى أيضاً أن أعلم أن فى هذه الدنيا جوعى فقراء لا يجدون طعاماً ومرضى فقراء لا يجدون دواء» أسدلت الستائر وسألته إن كان يستطيع أن يساعدها أمسك بيدها، وأكد لها أنه لا يستطيع أن يساعدها ، ولا أن يساعد نفسه... «لكنها فجأة وبحركة سريعة جداً خلعت بلوزتها وحماله صدرها ودفعت نفسها فى صدره» - إن كان هذا ما تريد فهيا، أبعدت ذراعيها عنى بقوة وخرج صوتى مختنقاً وأنا أقول: لا ليس هذا ما أريد ، ربما تكونين جميلة، أنت بالفعل جميلة.. ولكننى لم أرك أبداً أكثر من طفلة.. أخذت تبتكي وجسمها كله يرتعش وهى ترد: إذن قل لى.. قل لى أرجوك.. ماذا تريد؟

ما أريده مستحيل.. أن يكون العالم غير ما هو، والناس غير ما هم، قلت لك ليس عندى أفكار، ولكن عندى أحلام مستحيلة.. مرة ثانية: اعتذرت له أن - ماري، وأكدت له أن ذلك لن يتكرر أبداً.

بعدها لم تظهر على محطة الأوتوبيس فى أى صباح، ولم يجدها فى مكتب البريد ، وحين

بكر في الذهاب إلى بيتها للسؤال عنها، عرف من جارها أنها انتحرت ، ألقت بنفسها من الشرفة في قلب الليل .. «لم أذهب للبيت، لم أذهب للعمل، لم أذهب لمكان، ولكني في المساء كنت في الفراش، هل كنت نائماً أم كنت مستيقظاً عندما خفق في الغرفة ذلك الجناح ، وهل كان صقراً أم حلاًماً ذلك الذي رأيته؟ مددت يدي، كنت أسمع الحفيف ومددت يدي انبثقت أنوار وألوان لم أر مثل جمالها وحفيف الجناحين من حولي.. ومددت يدي كنت أبكي دون صوت ولا دموع ولكني مددت يدي».

ذلك هو الخط الرئيسي في القصة، أعني هذه العلاقة (أو اللا علاقة؟) بين ماري، لكن ماله دلالة هامة في هذا السياق رسم الكاتب لهموم راويه ويطل قصته وصديقيه من ناحية وصورة أهل البلد - كما يرد التعبير أكثر من مرة - من ناحية أخرى: صديقه هذان، لأن أحدهما بالتصوف متنازلاً عن إرادته لصاحب الأمر، وهو يحرض صاحبه ليحذو حذوه «فينبت بستان في صدره». أما الثاني فقد لا يشقته كأنها خيمة في صحراء... «وخارج العمل لا أعتبر أن هناك بشراً، هذا هو الحل المثالي معهم، وليست هذه المشكلة معهم المشكلة في داخلنا، ولم تحم هذه الخيمة من أحلامه التي تتتابع ويتسارع إيقاعها حتى تتحول لهالوس وأفكار ثابتة، وقال له في مكالمته الأخيرة : إن هناك أعاصير كهربائية يسلطونها على المخ في هذا البلد، وقال أيضاً إنه استقال من عمله، وسيرجع إلى مصر، ونصحته بالرجوع معه، يبينان بيتاً في الصحراء ويعيشان بعيداً عن صراعات البشر الذين لم يتعلموا حكمة الكبار وفقدوا براءة الصغار، وعن البلد وأهلها قال : إن العمارات والطائرات والمصانع والمقابر ليست سوى لعب من الكرتون لا تهدد سوى الأطفال، ولكن ... «انظر إلى الداخل وإن تجد سوى خراب، انظر لمن يكلمون أنفسهم في الطرقات، لمن يجلسون في المقاهي ينظرات كعيون الأسماك الميتة، انظر لهذه الوحدة والجنون والكراهية».

هذا ما يقوله صديقه، وهو نفسه يتحدث عن أهل هذا البلد «الذين لا يكلمون أحداً» والذين تتجههم ملامحهم حين يعملون»، وموقفهم تجاه «الأجانب» واضح كل الوضوح: في حادث المغسلة، وفي تعليق صديقه عليها، وفي اعتذاره هو لأن ماري خشيّة أن تكون في حرج لأنها تجلس مع أجنبي وملون، وإذا تجاوزنا حوار الراوي مع آن - ماري ، والكلمات القليلة التي تبادلها مع أمها، فكل من تحدثوا إليه، أو أنهم يتحدثون كانوا من الأجانب. هؤلاء الخارجون من بلادهم، كلهم كالمثبت لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى، خيل إليهم أنهم قد خلعوا جذورهم من هنا وزرعوها هناك، لكنهم مرفوضون، عاجزون عن عبور الأسوار والتكيف مع مجتمع، لم يكن لهم - وراء كل الواجبات - سوى الرفض المشوب بالاحتقار ،

ينسحبون لداخل ذواتهم، في التصوف أو العزلة، تتوثر أحلامهم - ورموزها واضحة ، كلها نابعة عن تراثهم وإرثهم الذي يحاولون كبحه، ونسيانه - حتى تتحول هذيانات وكوابيس.

وفي «حديقة غيرعادية» قضى البطل - الراوى وقتاً قصيراً ذات صباح، وهي غير عادية بسبب هذه الالفة المكتوب عليها: هذه الحديقة من أجل كلبك فحافظ عليها.. حين رأى الالفة المعلقة والأسهم التي تشير إلى بيت راحة الكلاب وإلى ملعبهم، ملأه الغيظ ، وتدفعت إلى ذهنه الأفكار المعتادة كلما رأى كلابهم السمينة المدللة.. «هؤلاء القوم يطعمون كلابهم بما يكفى لإشباع الأطفال في بلادنا، هؤلاء الأوروبيون استنزفوا كل ثرواتنا لعشرات السنين حتى أفقرونا وينوا ببلادهم، وهامهم يطعمون بثروتنا المسروقة كلابهم.. إلخ» وحين هم بالخروج استوقفته سيدة عجوز يبدو من ثيابها أنها فقيرة، وسألته عن كلبه، ودار بينهما حديث حول الكلاب بطبيعة الحال، واضطر إلى أن يخترع كذبة صغيرة حول كلبه الذى أصيب فى حادثة سيارة... راحت السيدة تهز رأسها وتقول: أنا أسفة.. أنا أسفة.. هؤلاء السائقون المتوحشون .. ماذا تنتظر وقد امتلأت المدينة بهؤلاء الأجانب وسياراتهم؟

- لا أنتظر ولكننى أنا أيضاً أجنبى..

وفي محاولة من السيدة لأن تعتذر حدثته عن مصر التي زارتها قبل عشرين سنة أو أكثر، ومازالت أجمل ذكريات حياتها هي رحلتها النيلية من القاهرة إلى الجنوب ، ثم ذلك المعبد الذى حرق نطق اسمه، ثم تعجبت لأسباب اندثار هذا الشعب:

- من اندثر؟

- المصريون..

- ولكنهم لم يندثروا . قلت وأنا أبتسم: نحن نعتقد أننا أحفادهم، فقالت وهو تحول

وجهها: آه... نعم.. بالطبع إذا نظرت للمسألة من هذه الزاوية... لم لا؟

وتفضلت السيدة . حين جاء كلبها «لوك» فسمحت لجليساها بأن يلمسه لطفاً منها وكرماً، وراحت تتحدث عنه، فهو كل ما فى حياتها: لها ابنة واحدة متزوجة وتقيم فى الطرف الآخر من المدينة، وتأتى لزيارتها كل أسبوع، فتعد الأم الشاي والقطاير والحديث، ما أن تتناول الابنة شايبها حتى تنصرف لشايتها، ويبقى الحديث من نصيب «لوك» وحده.

هذه العجوز بلا أحد، بلا أصدقاء، فقد رحل أصدقاءها وهي تعرف أنها راحلة بدورها، قريباً، وتتقبل هذه الحقيقة ببساطة، رغم تأكيدها بأن «الحياة جميلة رغم كل شئ...». وحين تسأل الراوى عن أصدقائه، يحدثها عن الوحدة فى القرية: «سكت مرة أخرى ثم قلت: لى أصدقاء وليس لى أصدقاء»، أظن أن الإنسان لا يكون له بالفعل أصدقاء خارج بلده، لا يكون

الإنسان هو نفسه خارج بلده ليصادق كما يجب، أو ليحب كما يجب، تتغير المشاعر، تأتي الأحزان ثقيلة تذهب الأفراح بسرعة».

عقب انصراف العجوز وكليها يفكر صاحبنا في كم الحزن في هذه الحياة: «فكرت في حبيبتي التي ضاعت، في شقاتنا معاً الذي محا سعادتنا معاً، فكرت في هذه السيدة المريضة ووحدتها، فكرت في الأعداء الذين ذهبوا وفيما يحمله الزمن معه، في الأحلام الكثيرة التي كانت لدى ولم يتحقق منها شيء»، قلت لنفسى: ليكن يا حديقة الكلاب، ولكن هذه الحياة جميلة، ليكن...».

وخارج الحديقة تسقط العجوز، رآها مزركة الوجه لكنها مازالت تتنفس، فاستدعى لها سيارة الإسعاف، ولم يستغرق الأمر سوى دقائق قليلة انطلقت بعدها السيارة وهي تحملها، جرى كليها وراء السيارة خطوتين، ثم استدار نحو الراوى الذى سارع بالمشى مبتعداً عنه. «ولكن من ورائى كنت أسمع صوت المقيض المعدنى وهو يبق على الرصيف بصوت رتيب.. فوقفت..».

هذه القصة تنويع على لحن سابقتها، على طبيعة هذه الحضارة التى تدفع الضعفاء فيها إلى العجز والوحدة والإحساس بأنهم كميات مهملة، ما أسرع ما تأتي رياح النهاية لتطوح بها، دون ميالة!.

بين أن - ماري التى عرفها الراوى فى سنوات الثمانينيات، ومارتين، التى عرفها الدكتور فريد فى سنوات العشرينيات شبه واضح، تجمع بينهما رقة غير عادية وحساسية مفرطة تجاه البشر والأمهم.

مارتين عرفها فريد عبد الله - ابن رجل الدين والشرع - وهو يدرس طب العيون فى فرنسا، كانت هي تدرس الآداب «ونشأت بينهما علاقة حب قوية رقيقة، كانت تقول له: «أنا بدونك لا أكتمل..» يدى لا تجيد الإمساك بالأشياء ويعينى ترى الأشياء ناقصة، أنا بحبك فقط أكتمل، لم أعرف من الرجال غيرك ولن يكون سواك، وكانت تقول ذلك وهي ترتعد بالفعل فضمها إليه واكتملا وقال: لن يفرقنا شيء...» وجاءت مارتين إلى مصر والتقت بالشيخ الذى أسرته رقتها فبارك زواجهما، وهى فى قطار الصعيد فى طريقهما إلى الأقصر، كانت تتطلع بدهشة إلى النيل وإلى القرى الفقيرة على جانبيه، تقول كأنها قرية واحدة تتكرر كل حين - صنع النيل النموذج ورماء فى الشمال والجنوب، وتلك وحدة مصر المقدسة.. أما فى الكرنك فقد ذهلت مارتين.. إذ تضع رأسها على كتفه وهما يعبران بهو الأعمدة ثم تتركه فجأة، تلف حول نفسها، تشرب رأسها وتدور بعينها مع تيجان الزهور العملاقة ثم تقول والدموع تملأ عينها:

لم خدعتني؟ ويسأها بدهشة: خدعتك... كيف؟ فترد: قلت لي إنني يمكن أن أسام البقاء هنا.. ما ظنك بي؟ لم أشعر أبداً أنني قريبة من حقيقة الحياة، من الفرحة ومن الجلال كما أشعر وأنا هنا. ثم جرت إليه، تضع رأسها في حضنه وتغمض عينيها كأنها لا تحتفل بالفعل كل ذلك الفرح، ثم قالت بصوت خافت: لا أعرف كيف سأحتفل هذه الشهور في فرنسا قبل أن أرجع إليك هنا لكي نتعمد في النيل والمعبد ثم نكتمل...»

لكن مارتين لم تحتفل، في رسالتها الأخيرة قالت مارتين «قل لي لماذا صرت أخشى الضوء؟» (...) الآن وأنا أكتب إليك غنى طائر في الليل، غرد الطائر في الليل صوتاً، حزياً مثل قلبي... كانت زهرة تريد أن تصبح ملكة الزهور... ولكن... لننسى ذلك... هل ستقول لي...؟»

قبل أن يقول لها، قبل أن يحاول حتى أن يقول، جاءت الرسالة التالية من أبيها: إنه يكتب كي يحرره، هو أيضاً يحتفل في صمت - جنت مارتين - وظل فريد حريصاً على أن يسافر كل سنة إلى فرنسا كي يراها في المصححة التي تقيم فيها.. ورفض الحديث عن الزواج ودفن همومه في العمل، حتى أصبح أشهر أطباء العيون في مصر، تنشر الجمعية الملكية في لندن أبحاثه في طب العيون عن حالات في صعيد مصر وقراها. وفيما بعد تراخت أبحاث الدكتور فريد، وفي 1931 رفضت الجمعية الملكية وسواها من الجمعيات نشر بحثه الأخير بعنوان «الذاكرة البصرية والمعرفة المتوارثة».. وكان رد الجمعية إنه يقوم على حدس مدهش، لكنه ما يزال افتراضاً أولياً بحاجة لتوثيق علمي، وكان رأى صديقه وزميله أنه تكهن لا أكثر، وهو بحث جدير بأن يقدم لقسم الفلسفة لا لمجلة علمية وربما حين تحدث صديقه عن خبرته بالموت بعد أن ماتت أمه: «ما جدوى الطب (اقرأ: العلم) إن كان لا يستطيع أن ينظم عشوائية الموت حين يأتي في غير أوان؟ ربما في تلك الليلة، اكتمل قرار فريد بالخروج.

ها هو طبيب العيون الشهير يخرج من مدينته، من موطنه القديم، طارحاً كل شيء وراءه، ميمماً نحو الغرب، على رأس قافلة تضم دليلاً ورجلين وخادم الشيخ الذي أصر الشيخ أن يكون بصحية ابنه، ذات يوم من خريف 1932 خرجت القافلة الصغيرة من امبابية واتجهت غرباً، وطرح فريد المدينة وراءه، وبعد عدة أيام من السير عرف فريد أن الصحراء لا تعنى شيئاً سوى الصمت... صمت ماقبل الخليفة، قبل أن تظهر أمواج البحر وجناب الزرع وصيحات الحيوان، وأصوات البشر، صمت رده إلى نفسه (هل كان قد خرج ليهرب منها أم ل يبحث عنها؟) رده إليهما بالكامل، وعاد وجه مارتين القديم الذي كاد ينساه... كانت الأمور في القافلة محتملة حتى بلغت واحة سيوة وحتى بعد خروجها منها، ما دامت

تسير في طريق القوافل، أماحين أسعن الدكتور في السير غرباً وحين أصبح لا شيء سوى الرمال والسير والبوصلة ، لم يبق معه سوى الدليل وخادم الشيخ، وفجأة لحا رجلاً فوق تل، يلوح لهم وما أسرع ما يختفي ، وحين رقاوا التل لم يجدوا واحة ولا بشرأ، وجدوا بناء بدا نقشاً من حجر في قضا لا نهائى.

لم يكن معبدأ كالمعابد التى رأها فريد من قبل... «كانت هناك صورتان كبيرتان متقابلتان ومتماثلتان لذلك الفرعون على جدارى البهو المستطيل وهو يجلس على مقعد لا مسند له...» (..) وكان قرص الشمس وأشعتها هناك أيضاً فوق تاج الملك بلونيه الأبيض والأحمر، ولم تكن هناك صور لآلهة أو آلهات ، لم تكن هناك صور أشخاص ، عدا هاتين الصورتين الجبارتين ، وتحت كل منهما كتابة هيرغليفية من أنهر طويلة متجاورة، الرسوم على الأعمدة كانت لزهور ملونة ومتفتحة من كل نوع وطيور محطقة ذات أجنحة مزخرفة...»

مرة ثانية عند بهاء طاهر نلتقى بالفرعون النحيل، مبتدع عبادة قرص الشمس أخن - أتون، وفى الليل رحل الدليل والتابع، وبقي فريد وحده «جلس فى الظلمة وقال إن يكن هذا هو النداء فقد لبيت، وإن تكن هى النهاية فلسنت أخافها، وإن تكن بداية فسوف أتعلم...» أطلق جملة، وأضاء شمعة ثم أطفأها ونام فى الظلام والصمت يتأمل وجه مارتين، وفى الصباح تذكر تلك اللوحة المعلقة فى عيادته، التى أهداها له صديقه عالم الآثار، وتقرأ رموزها، « فريد يحب مارتين» .. نقش الرموز التى تعبر عن الحروف وبدأ - بصعوبة وعناء وسط ندرة الماء والإجهاد - يتهجى الحروف ويناجى مارتين حتى يغلبه نوم قلق، فى اليوم الرابع كان يرتعش ، شرب كل ما تبقى من الماء وتطلع بعينيه الكليلتين نحو السطور ، وحاول أن يضع نصاً مستقيماً، وهكذا قرأ « أنا الملك جنت. ولما المرأة ذهبت... ولما تفرق الذين اجتمعوا حولي.. ولما وجدت نفسى وحيداً اكتملت فى تمامي...» وعند السطر الأول من الحائط الآخر: «أنا الملك القوى، جنت...» لم يستطع فريد إلا أن يصرخ: أيها الكذاب، قتردد جدران المعبد صدى صراخه ويسقط على الأرض.

كانت مارتين تمسح بيدها على جبينه، وقرب فمه كان إناء من فخار فيه لبن، وكان الوجه المثلث يشير إليه أن يشرب وحين رفع رأسه سأل: من أنت؟

تلك هى «أنا الملك جنت» تطرح من وراء أقنعتها المتعددة المنسوجة بإتقان وبراعة، قضية هذا المثقف فى علاقته بالغرب، وفى إيمانه بالعلم - فما هى حقيقة التحولات التى حدثت فى عقل الطبيب النابغة، وأدت به لكتابة بحث وصف بأنه «حس» و«تكهن»؟

كان عنوان البحث «الذاكرة البصرية والمعرفة المتوارثة» وكان يحاول فيه إثبات أن الذاكرة

البصرية يمكنها أن تختزن معارف من قبل الميلاد ومن قبل تكون الصور وانطباعاتها أصلاً ولم يكن الطبيب العالم ليسعى لنشر مثل هذا البحث لو لم يكن قد أحس قصوراً في المنهج العلمي الصارم الذي يعتمد على الملاحظة والتجربة والقياس والتوثيق، وأحس أنه بحاجة لما يكمله.

وقاده البحث إلى مبتدع عبادة قرص الشمس: آخن - أتون. على هذا النحو يمكننا أن نعتبر طبيب العيون فريد عبد الله على علاقة وثيقة بطبيب عيون آخر هو إسماعيل بطل «قتديل أم هاشم...» تكفي هذه الكلمات كي تشير إلى جوهر المشكلة الواحدة التي واجهها الطبيبان كلاهما، عن إسماعيل يكتب يحيى حقى، «كم من عملية شاقة نجحت على يديه بوسائل لو رآها طبيب الغرب لشهق عجباً، استمسك من علمه بروحه وأساسه وترك المبالغة في الآلات والوسائل، اعتمد على الله، ثم على علمه ويديه فيبارك الله في علمه ويديه».

إن تكن بداية جديدة فقد تعلم الدكتور فريد حقاً، وقد تعلمنا نحن كذلك. وتلك رسالة هذه القصة الجميلة «أنا الملك جئت...»

في هذه القصص الثلاث تتكامل النظرة إلى حضارة الغرب: لا أنهار هناك ولا استلاب، تلك طبيعة هذه الحضارة: تقيم الأسوار في وجه المهاجرين إليها، وبعد أن أقامت بنياتها على نهب ثروات «الأجانب» و«الملوثين» مازالت تحتقرهم وتقصمهم، حضارة تدفع بأفضل بنيها إلى الجنون أو الانتحار أو الوحدة الكئيبة حتى تأتي رياح الغناء، ونحن لانقف في مواجهتها مجردين من كل قيمة بل إن لدينا ما نؤمن به وما نضيفه أيضاً.

بهاء طاهر كاتب يأخذ عمله مأخذ الجد الكامل، يختلف أبطال هذه القصص - من حيث همومهم الحياتية وشواغلهم الروحية - عن أبطال القدامى الذين كانوا - في أغلبهم - محاصرين، محاطاً بهم، تنسج لهم الشباك والفخاخ بمهارة، وهم ليسوا أبرياء كل البراءة، ولا هم مدانون كل الإدانة، لكن... عليهم دائماً يقع عبء إثبات البراءة، والذين كانوا - في معظمهم كذلك - واقعين في أسر الابتذال والتفاهة وملل التكرار.

غير أن تلك الهموم الجديدة إن تكتمل أبعادها إلا بالنظر لروايتيه القصيرتين الأخيرتين معاً، ولعل لهذا حديثاً آخر.

1986

بهاء طاهر فى « خالتي صفية، والدير » الراهب والشيخ يقاومان الشرفى العالم

أستاذان القارىء فى أن أتناول هذا العمل قبل أن يصدر فى كتاب - فقد نشر بهاء طاهر روايته القصيرة «خالتي صفية والدير» فى خمسة أعداد متتالية من «المصور» القاهرية (الأعداد من (3456) الصادر فى 1991/1/4 إلى (3460) الصادر فى 1991/2/1)، وعذرى أن عملاً جديداً لبهاء طاهر هو «حدث أدبى» لاشك فيه، فيعد أعماله الأخيرة: روايته «شرق النخيل» 1984، و«قالت ضحى» 1986، ومجموعتيه «بالأمس حلمت بك»، 1984، و«أنا الملك جئت» 1986، «أصبح ما يقدمه بهاء موضع ترقب وانتظار من القارئ والمتابعين . وعذرى كذلك أن تلك الرواية القصيرة هى من أفضل الأعمال التى قدمت - حتى اليوم - فى هذا الشكل الفنى الصعب (وقد أثبت بهاء قدرته على هذا الشكل وتميزه فيه فى روايته السابقتين) فى منفاه الاختيارى ، وفى تنقله بين المدن البعيدة، يحمل بهاء قريته الصعيدة فى قلبه، وما هو يخرجها، فيجملوها، وينفض عنها غبار الذاكرة، ويحملها رسالة مضمرة، ويحيطها بعطر الفن الجميل، (يحدد أماكن كتابة عمله ما بين جنيف وفريتاون!) صحيح إننا رأينا جانباً من تلك القرية - القريبة من مدينة الأقصر - فى «شرق النخيل». لكن هذا العمل موهوب بكامله لها، فالأحداث لا تكاد تتجاوز بيوتها وحقولها، إلا إلى «الدير الشرقى» الذى لا يبعد عن آخر البيوت إلا قليلاً، تحيطه أسواره العالية، لكنها لا تحول دونه ودون القيام بدور رئيس فيما يدور حوله من أحداث.

والرواية - حقاً - هى رواية الخالة صفية، دون حبها المقهور لحربى، ثم زواجها من «البك القنصل» ، ودون الثأر الذى يتأجج فى قلبها بعد مقتله على يد حربى (ثأر للحب المقهور أكثر منه ثأراً للزوج القتيل) لما قامت للرواية قيامة ولا استقام بناء - صفية كانت جميلة بين النساء ، كما كان حربى جميلاً بين الرجال، ولم يكن ثمة ما يحول بينهما ، كانت صفية تحبه، أما هو فكان عنها غافلاً (حتى نهاية الرواية بقى عندى هذا السؤال بغير جواب: كيف لحربى: الفنان المغنى، موضوع صداقة الرجال وعشق النساء، الفلاح القادر العارف بالزراعة - أن يغفل عن

هذا الحب الكبير من جانب صغيفة؟ كيف غاب عنه مالم يغيب عن الآخرين جميعاً؟، وحين جاءها بخاله البك الثرى العجوز زوجاً دهشت وشدهت: «تضرج وجهها لما حمل أبى إليها الخير، وسالت بصوت خافت: «حربى قال كذلك؟» فرد أبى مستسلماً وهو يزفر: «نعم يا بنتى ، حربى قال كذلك...» تقول أختى إن صغيفة بعد ذلك رفعت رأسها، وكانت عيناها نصف وجهها، وكان فيهما البريق الغريب، وقالت لأبى يهدوء: «أنا موافقة يا والدى... سأتزوج القنصل ، وأعطيه ولداً...» .

إنما فى هذه اللحظة زرع بذرة المأساة مأساتها ومأساة حربى ومأساة القنصل جميعاً. تزوجت صغيفة من الثرى العجوز، ومنحته الولد الذكر، الوريث والامتداد، الذى لم يكن له وقد ترمل مرتين وجاوز الستين، وحين أصبح له ولد وهمس له هامسون بأن حربى يتريص بالوليد كى يقتله ويستأثر بميراث خاله الضخم، عمد الإقطاعى العجوز إلى ما كان يفعله أسلافه من آل عسيران: أمرالعريان العاملين فى خدمته وعلى حراسته بتعزية حربى وربطه إلى النخلة، ووقف يشرف على تعذيبه حتى تمرق لحمة وغمر جسده الدم، وتحت تأثير الألم وحده، اندفع الرجل المهان إلى الأمام ففك قيوده والتقط بندقية واحد من العريان وأطلق فى قلب البك: خاله وجلاده ، رصاصة واحدة.

جاءت لصغيفة الفرصة الكاملة للانتقام لحبها المسحوق: هاهى الجميلة التى لم تبلغ العشرين بعد قد أحبت وفجعت وتزوجت غير من أحبت، فتفاننت فى رعايته، ومنحته الولد، ثم ترملت ، ومن القاتل؟ ليس سوى موضوع الحب القديم ذاته، وعاشت صغيفة أيامها الباقية على أمل واحد: تربية ابنها على الثأر لأبيه وقتل حربى، لم يثنها عن هدفها ذاك شيء أو أحد، وتحولت الجميلة المرغوبة إلى امرأة يرهبها الجميع، حتى العجور الذين لا يرهبون أحداً !

لكن القدر الذى ينسج خيوط المأساة لم يتح لها تحقيق أملها: سجن حربى، ثم أطلق سراحه بعد سنوات قليلة لمرضه، فلجأ إلى الدير، يلتمس الأمن والملاذ فى مزرعته داخل أسواره، حتى وهو فى مأمنه ومكمنه حاولت صغيفة أن تبلغه، فطاشت الرصاصة، وقتل حربى قاطع الطريق الذى جاء لقتله ، لكن المرض لم يمهل، فمات على أرض الدير ، وحين تبدد أمل صغيفة نهائياً مرضت ، وهى فى لحظاتها الأخيرة باحت بالسر الذى أضناها : «وكننت أزورها مع أبى فى تلك الأيام، ولم تكن وقتها تتعرف على أحد، لكنها ذات يوم أفادت من غيبوبتها وتطلعت إلى أبى الذى كان يقف إلى جوار سريرها .. وقالت بصوت خافت، صوت طفولى: «نعم يا والدى .. إن كان حربى يطلب يدى فقل للبك إننى موافقة .. أنت وكليلى يا والدى.. وأنا موافقة على أى مهر يدفعه حربى، لا تشغل بالك بالمهر...» ثم أغلقت عينيها مرة أخرى ودخلت

فى غيبوبتها الأخيرة..»

فى هذه الفاجعة، متعددة الأطراف، أجمع المسلمون والنصارى على أن حربى كان مظلوماً ، وأنه قد تألم ألماً عظيماً، هذه أم الراوى ، قريبة حربى وأم صفية بالتبى، ونداء الأخوة هو المتبادل بينهما، تصف حربى بأنه «ظلم ظلمات الحسن والحسين...» وهذا المقدس يشأى - سيرد شىء عنه حالاً - وقد مات حربى .. «كان المقدس يشأى يقف جاحظ العينين ، عاجزاً فى لحظتها حتى عن اليكأ» ولما رأى أبكى احتضننى بقوة ثم أبعدنى عنه قليلاً.. (..) وقال لى فى دهشة بالغة: انظر يا ولدى ..انظر... وهذا أيضاً عاش للآلم... أترى؟»

ولكن .. أى قدر هذا الذى تحدثت عنه والذى نسج خيوط المأساة؟

إنه - ببساطة - التقاليد الراسخة فى هذا الواقع المحاصر، المطلق انغلاق «الطوق والأسورة» حيث تفرض تلك التقاليد حدوداً صارمة للسلوك يلتزمها الجميع: يلزمون أنفسهم بها ويلزمون الآخرين، ويلزمهم الآخرون، وحين أصرت صفية على طلب ثأرها كان هذا المسلك يتفق - تماماً - والتقليد ، لذا لم يستمع الشيخ - هو فى مقام أبيها - أن يناقشها فيه، يقول لنا الراوى: «حزنت فى أول مرة تشاجر معها أبى .. ظلت صفية بعد وفاة اليك على احترامها له باعتباره والدها .. ولم يتغير من ذلك شىء رغم علمها بأنه هو الذى أنقذ حياة حربى، وأنه يذهب لزيارته فى السجن فى مصر مرة كل شهر، كانت تعرف أن هذا واجب، ولم يناقشها أبى أيضاً فى رفضها إقامة ماتم للبك، ولا فى حديثها عن ثأر حسان لأبيه، كان كل منهما يعرف أن الآخر يفعل ما عليه..» والنساء - فى هذا المجتمع المغلق - حارسات التقاليد ، الذاتات عنها فى حضور الرجل وغيابه على السواء، هذه أم الراوى «تقف فى صف صفية رغم اقتناعها دائماً بكل ما يقوله أبى أو يفعل، رغم مودتها لحربى، (ولد والدها) رغم أنها تعرف أنه ظلم ظلم الحسن والحسين» شىء أعيق من ذلك كله كان يجعلها تعرف أن صفية لن ترتاح حتى تأخذ ثأرها، ويجعلها ترى أن هذا الثأر من حقها...» والشيخ لا يملك إلا أن يتحدث فى خطبة العيد: إن نزعتم من قلوبكم الغل أصبح كل يوم من حياتكم عيداً... ويقول لابنه بوضوح: «اسمع يا ولدى، عندى أمل فيك، عندى أمل فى حسان عندما يتعلم، عندى أمل عندما تكبر أنت وتكبر هو...»

وحين خرج حربى من سجنه مريضاً، تترصده عيون صاحبة الثأر، لم يجد الشيخ مكاناً يؤويه سوى الدير يعيش فى مزرعته داخل أسواره، فلن يستطيع أحد أن يمسسه وهو فى حماه، يقول الراوى إن البلد لم تعترض على هذا التدبير الذى رآه الشيخ.. «وكان هناك اثنان أو ثلاثة لم يعجبهم هذا التصرف، وعاتبوه صراحة بعد صلاة الجمعة فى المسجد، استمع

إليهم صامتا ثم قال في بطنه أمام الجميع: أو لم يرسل الحبيب عليه السلام أول المسلمين إلى النجاشي خوفاً على حياتهم؟ أنا أتأسى بالحبيب المصطفى ، آمن الجميع على قوله. وبعدها لم يفتح أحد فمه بكلمة ، كان حربي محبوباً في البلد ، وكثر زواره بعد ذلك في المزرعة..»

أما رفيقه الدائم في المزرعة، الذي كان يؤاكله ويحادثه ويمارجه ويشجعه على احتمال أيامه فهو المقدس بشاي: أكثر رهبان الدير قرباً من الناس، وغوصاً في حياة البلد، ومعرفة بتاريخها، رواية له رواية تختلط فيها عناصر أسطورية وعناصر دينية وعناصر شعبية، ثم هو من أعرف الناس بشئون الفلاحة والزراعة، وكثيراً ما كان يستوقفه الفلاحون ليسأله في هذا الشأن أو ذاك من شئون زراعتهم، أو يقف هو من تلقاء نفسه يقول رأيه ونصائحه ، وكان المعروف أن نصائحه في الزرع لا تخيب.. قامت محبة ومودة بينه وبين الشيخ الذي ظل يحرص على استشارته قبل كل زرع، وكان الراوي - الطفل مفتوناً به، خاصة حين يصحبه إلى تلك القاعة التي تختلف عن كل قاعات الدير.. «وكانت هذه القاعة تضم آثار الدير: لوحات من صور لأشخاص ونباتات مرسومة على أخشاب قديمة وعلى قطع من التسيج وعلى أحجار مكسورة مثبتة على الحائط إلى جانب تماثيل صغيرة متناثرة. ولم يكن يلفت نظري في تلك السن غير الوجوه الملتحمة الحزينة دائماً، والدوائر المذهبة التي تحيط بالروس ، وصور الملائكة بأجنحتهم البيضاء والذين توجد فوقهم دوائر بيضاء كالأطواق أيضاً، لكنها تبعد قليلاً عن رؤسهم..»

تلك الثروة من أعمال الفن القبطي الرائع لم تكن أثراً مينة، بل لها حياتها الدائمة المتجددة على الأرض التي احتضنت الدين، وحمت المضطهدين فيه، وقدمت للعالم كله أول الرهبان في التاريخ، يذكر الراوي أن المقدس بشاي ذات مرة، بدأ يغني في القاعة بصوت أجش: يا أم النور... وورد الصدى غناء في القاعة شبه المعتمة، ثم بدأ صوته يتهدج بالبكاء.. «ورحت أتأمل في دهشة وجهه الملتحي وعينيته الواسعتين المخضلتين بالدموع وأنا أراه يزداد شبهاً بتلك الوجوه الحزينة المرسومة على الأحجار والأخشاب المتشققة المحيطة بنا..» والمقدس بشاي لا يغيب وعيه الوطني وإحساسه ببلده، ومن أولى كلماته التي يتقدم بها إلينا (وقد بدأ الروائي روايته بالمقدس بشاي) حمده للرب لأنه زار القدس وقدس «وقبل أن يأخذ الملاعين فلسطين، ثم رفع وجهه ويده نحو السماء ميتلاً: الرب ينصر جمال فيخرجهم من القدس كما أخرج الإنجليز من مصر..» ثم هو شغوف عطوف يتندى قلبه بالرحمة للإنسان والحيوان.. «رأيت بعيني ذات يوم بيكي وهو يضم ساق أرنب جريح في مزرعة الدير بالقطن والشاش، ولم تكن أيامها نرى هذه الأشياء إلا في المستشفيات..»

أما حين جاء المطاريذ إلى الدير - كان كبيرهم فارس قد عرف حربي في سنوات السجن - يعرضون أن يأخذوا الرجل معهم، ويقوموا على حمايته، حين جاء هؤلاء الرجال الذين كان يرتعد لذكورهم أهل الصعيد، تألق الجوهر الإنساني الرائع للمقدس بشاي ورفاقه من الرهبان، وقامت علاقة خصبة بين هؤلاء وأولئك، شروطها ألا يأوى الدير خارجاً على القانون، وألا يدخله رجل بسلاح، كانوا يجتمعون في الساحة المواجهة للدير، يقتعدون الرمال في دائرة واسعة حول حربي وفارس. «وكان المسيحيون من رجال فارس يدسون نقودهم في يد المقدس بشاي، ويطلبون منه أن يضعها في صندوق الدير، وأن يوقد لهم شموعاً في كنيسة...» غير أنهم لم يكونوا جميعاً أتقياء القلب، كان من بينهم حنين: لمح مرة أمام معلمه بأن الدير مليء بالذهب، فلقى جزاءه على الفور وقيل أن ينتبه أحد: رصاصة في ساقه من يد معلمه، إذا كان مستعداً لأن يخون أهله، فسيخونه بلا شك، وتولى المقدس بشاي تضميد ساق حنين.. «غير أن بشاي بعد أن انتهى من تضميد ساقه ربت عليه وضحك ضحكة الغريبة وهو يقول: أتعلم يا حنين أن مخلصنا غسل قدم يهوذا في ليلة العشاء الأخير؟ (...) انتصب بشاي واقفاً ونظر للسماء متأوهاً بصوت عالٍ، وكأنه يحتج على كل ما في العالم من ظلم، ثم قال: ولكنه خان بعدها يا حنين... لكنه خان!..»

وصدقت نبوءة الرجل الصالح: كَوْن حنين عصاية من قطاع الطرق، راحت تسلب الناس أموالهم، وتهينهم، وتذل كبيراً بهم ثم اتفق مع صفيّة على قتل حربي. كان هذا جالساً يستمع إلى بشاي وهو يسأل: يا حربي، في البدء يعني يا ولدي في البدء تماماً، هل اختار الشرير المرأة، أم اختارت المرأة الشرير؟ (هل كان يعني إبليس وحواء، أم كان يعني حنين وصفيّة؟)، يقول حربي إن بشاي تركه فجأة وجرى نحو الجبل، وهو يفرد نراعيه على امتدادهما كأنه سيمتدح الحصان الأسود والفارس الملثم الذي ظهر من خلف الشجرة، يقول إنه صرخ بصوت رده الجبل: «أبعد يا حنين .. أبعد يا يهوذا .. عليك لعنة الرب...»، صيحته تلك أنقذت حربي، فجعلت رصاصة حنين تطيش، واستطاع حربي أن يخرج مسدسه، وأن يصيب حنين في صدره.. «كان بشاي لحظتها يبكي ويعدو نحو الجبل وهو يصرخ: يا حنين ارجع... لم خرجت من حظيرة الرب؟ الشاة الضالة أيضاً تدخل الملكوت إن رجعت.. فارجع...» لكن حنين كان قد ذهب بعيداً..

قتل حنين، وتآلم حربي ثم مات، وجئت صفيّة ثم لحقت به، ولم يستطع الرجل الصالح أن يحتفل بهذا كله، فغامت الحدود بين الواقع والخيال، وانفتحت أبواب الجنون، وكانت تلك آخر الناس.

استطاع بهاء طاهر أن يقدم في «المقدس يشاي» شخصية متفردة في الأدب المصري الحديث (ما أبعد المقدس يشاي عن ذلك الراهب الصعيدي الآخر الذي قدمه إدوار الخراط قبل عشرات السنين: «أبونا توما...» عايشته الغواية وتليسته فلم يجد خلاصه إلا في قتل زميله وتلمس أشلائه ودمه الساخن، والغوص بجماع يده في جسمه الممزق «في لذة كبيرة يتحسس العضلات المتهدلة التي ترتعش تحت أصابعه الغائرة كثائها الرجم المفتوح...»)، واستطاع أن يجعلنا نراه، وأن نحبه وهو يشف ويتألم لآلم الحيوان والإنسان، وهو يفيض بالحب على ما حوله ومن حوله، يتحدث إلى الناس وينصحبهم ويضاحكهم، يتكلم لهجتهم ويعرف شواغلهم ويحاول - قدر طاقته - أن يدفع الشر عن هذا العالم.

صاحباً عن دوايق مختلفة، يشاركه الشيخ ذات المسعى، كلاهما مؤمن بدينه وبقينه، كلاهما يعمل ويبحث على العمل، كلاهما نموذج لأنقى وأصفى ما في البيئة من «ثقافة» بالمعنى الشامل للكلمة، وكلاهما نموذج حسن التمثيل لدينه: في تسامحه وتواضعه، في «تزاورهم في الدور وتجاورهم في القبور...».

لكن أؤمن ما قدمه بهاء - عندي - هو «الخالة صفية»: العاشقة الصعيدية الجميلة، في حبها المتكتم، وفي خيبة أملها ثم في تاجع كرهها وطلبها للثأر، ثأر القلب الجريح والزوج القتيل، وقد عرفنا - من زمان - أن نفى الحب ليس الكره، إنما هو اللامبالاة. ما أكثر ما قال بهاء طاهر في روايته الجميلة «خالتي صفية والدير...» أردت أن أشرك القارئ في التعرف على عالمها الضيق، وشخصياتها المكتملة، وحياتها المكثفة. ولعل لنا عودة إليها حين نتاح - في كتاب - بين أيدي القارئين.

1991

« محب » كما روى عنها عبد الفتاح الجمل

وهو رواية وحكاة متفنن، امتلك أدواته جميعاً، وأهمها أنه يقظ الحواس، قرون استشعاره مستنفرة، وهي تعمل في تآزر دقيق: يرى الكائنات الدقيقة التي لا تكاد ترى، ويتسمع أكثر الأصوات خفوتاً ويميز بينها، يرقب الحركة والسكون، الضوء والظل، الشمس والقمر، لا تفوته فائتة من نبات أو ندى أو ماء أو طير أو سمك أو حيوان أو شجر. خل الإنسان : أول الحديث وآخره.

وعبد الفتاح كاتب مقل متميز (أيًا كانت العلاقة بين هاتين الصفقتين) ، يبدو عاشقاً للكتابة ذاتها، مفتوناً بها، متقناً فيها، مسارعاً إلى الجديد والمختلف، لكنه - وهذا أحد أسرار تفريده - ملتزم التزاماً صارماً بصحيح اللغة وقواعدها (لا تنس من فضلك أنه دارس قديم للغة العربية وآدابها) ، ويخيل إلى أنه لن ينشر ما يكتبه إن أيقن أنه يضرب في سبيل مطروق ، وأنه مسبوق فيما يفعل: كانت «الخوف»⁶⁷ روايته الأولى، وهي قد تبدو الآن تخطيطاً أولياً لهذا العمل الأخير، لكنها تكتسب قيمة في ذاتها: هي أيضاً عن «محب» وإن أطلال الوقوف عند شخصية واحدة منها، ثم استرجعته مناقشة قضية «الخوف» ذاتها. ويأتي هذا العمل الثاني ليلبغ أفاقاً ينذر أن يبلغها كاتب من كتاب العربية الآن - أزعم أنني أعرف أهمهم في المشرق والمغرب.

وفيما بين هذين قدم عبد الفتاح عملاً متميزاً في أدب الرحلات هو «أمون وطواحين الصمت» 1974 عن رحلة قطع فيها الساحل الشمالي من الإسكندرية للسلم، ثم من مرسى مطروح لواحة سيوة، وجاء مزيجاً فريداً من الدراسة الأنثروبولوجية والمعرفة التاريخية والملاحظة الدقيقة النفاذة، الصادرة عن وجدان مرهف ونفس شاعرة، ونظرة تضم الطبيعة والإنسان والحيوان معاً في آن.

كما قدم أعمالاً أخرى: « وقائع عام الفيل، كما يرويها الشيخ نصر الدين الشهير بجحا، 1979»، و«حكايات شعبية من مصر» وترجم إلى العربية «حكايات ايسوب».

أنت ترى - إذن - أن صاحبنا حكاة، معني بالحكايات، دقيق الملاحظة ، يقظ الحواس، مرهف الوجدان، وقد احتشد عبد الفتاح بهذا كله، وبخبرة السنين التي أنضجت خيزه وعقّت

نبيذه، وظل وجود ويحك حتى خرجت لنا هذه الجوهرة الفريدة عن «محب»
ومحب واحدة من قرى مصر «من آلاف القرى التي تلتزم الوقوف على ضفاف المياه»
لكنها تتيه بأشياء عديدة: اسمها «فرعوني قح وعربي قراح»، والأهم أنها تكونت من بربر
مصر حين عطست عطسة قوية ولم يسمنها أحد (لم يقل لها أحد: يرحمك الله يامصر)، وأقول
لك من فوري: إن كنت قد تأققت أو استنكرت أوحتى تلمعت من استخدام هذه الكلمة فلا
تمض في التعرف إلى محب، لأنك ستجد منها الشيء الكثير: ستجد شيئاً لا يحلو له أن يقل
إلا «مصعرا عضوه العظيم» وشيخاً آخر يتجشأ الغازات ويوزع عطايه على الساجدين حتى
يكنى «أبا الأرياح» أما «مسك الختام» في هذا القسم الأول فيضم حكايتين أولاهما عن
«الخالة حسنة» التي تجفف خراء أهل محب ثم تبيعها.

هذا كاتب لا رياء عنده ولا ادعاء، لا يرى ضيراً في الحديث عن فضلات الجسم مثل
الحديث عن الجسم ذاته، لكنه - مثل أستاذه وصديقه يحيى حقى - عفاً ذو أدب، لا يرفع الستر
قبل أن يبسم ويقول: يا ساتر، وقد يكون الفرق - وبينهما كثير مشترك كما سيلى - أن
الأستاذ يحيى عمل بالدبلوماسية زماناً طويلاً، أما عبد الفتاح فبقى فلاحاً من محب، راح أو
جاء!

وفي هذا القسم نتحدث محب عن نفسها حيناً، وتسلم الحديث إلى راويها حيناً آخر، وهو
راو يقول عن نفسه: إنه «كلما كبر، انفرزت رجله في معجنة طفولته، فلا يقوى على الخروج
منها...» لذا يشغل الأطفال وعالمهم أعز مكان: يعيونهم نرى الأشياء في طزاجتها المثيرة
للهشة، نصحبهم في جولاتهم النهارية في القرية حولها، وعسهم الليلي، يفتشون «عن النور
في الظلام، وعن الظلام في النور...» ويتسمعون حتى لما يدور بين الرجل وامرأته في «ليلة
الرفسه كما يسمونها متغامزين»، غير أن حريتهم ليست كاملة ولا مطلقة، ثمة عالم الكبار يحد
من انطلاقهم «وكما هبط المستوى في مدارج المعيشة، أرخى الآباء الحبل للصغار، وزادت
الإباحات والمسموحات، حتى تنعدم المحظورات في اللا مستوى، ويا بختهم...»

ومحب تقدم لنا - في لقطات موجزة متتابعة - عدداً كبيراً من أبنائها، تقدمهم دائماً في
حالة فعل، لكل منهم واقعة دالة عليه، تميزه فلا يختلط بغيره، وهي تهتم اهتماماً خاصاً - ولا
عجب - برداحتها حفيظة: اللهلوية المتأججة منذ تبدأ يومها بالتمرير الصباحي المعتاد... و«
الردح فن نسوى خالص، بخلاف الهجاء العربي الرجالي...»، وسنعرف زوجها وابتنتها فيما
يلى. كما تقدم محب - كذلك - عدداً من ممارساتها: اشتعال الحريق وسقوط الجاموسة في
الساقية وليالى الشاعر أبى ربابة وسمسرة الحمير ومجى الشملية أو عمال التراخيل وعملهم

ثم رحيلهم. وهي - في تقديم أبنائها وممارساتها جميعاً - تمزج الجذ بالهزل مزجاً محكماً، أو قل: إن روحاً عامة من الفكاهة الساخرة تحيط بالجميع، غير أنها تقسو حيناً وتصفو حيناً، وفي ممارساتها تكشف عن حقيقتها: بعد الحريق يتعاون الجميع لبناء البيت المحترق، وحين تسقط الجاموسة ويتعذر إخراجها يذبحها الجزار حيث هي، ويوزع لحمها على الجميع تضامناً ومساندة، وفي الحالين «الكل يشترك ماعدا الأغنياء»، معفون يحكم أنهم لا من العدو ولا من الصديق..»

في تمهيده للقسم الثاني من «محييات» - قلب العمل كله، لا بأس إن وقفنا عنده لحظة - يصحو الغلام مع ديكة الفجر ويخرج للقاء الطبيعة الغضة: يلتقط حواراً بين قطرتي الندى، ويتابع طابور الحلزون في أرض البرسيم، ويلتقط الفقاعات التي تستحدثها السمكة الصغيرة على بشرة الماء، ثم يفرغ للفرشات حتى يمسكها «وفي آخر نيلها، في دبرها، يغرر عداً من قش الرز أو التين (...) وأقصى متع الفتى أن يراها وهي تعافر من أجل إعادة الاتزان إلى حياتها... ولقنه خاله الأثير درساً وهو يحاوره، إن قسوت على كائنات الطبيعة، فكيف تكون عاشقاً لها، عارفاً لغاها؟

ويبدو أنه قد وعى الدرس وهو يقدم لنا - في بناء أكثر تركيباً من القسم الأول - تلك الشخصيات المنتقاة، في نسج رواي خالص يتقدم في الزمن: تحولات «داود» من حياة التزهّد والصرمحة وهواية تشكيل الحديد إلى حياة المسؤولية والزواج والغوص في هموم الواقع اليومية، فقد تعلم من «أبي فصادة» أنه لا يبنى عشه الجميل من أجل العش ذاته، ولكن من أجل أم فصادة وفصادة، ذلك أنه «لا شيء في الحياة من أجل الشيء نفسه أبداً، وليس من الحياة الاستدراج للدخول في مثل هذه المعميات الدائرية العقيم، الحياة دقة، وصل على النبي» ومأساة الشيخ حسن الأعمى الذي كان الفتى يختلف إليه ليحفظ القرآن ويجوده، وكيف اكتشف معه أن لكل إنسان كنزاً لا يعرفه، معمل كامل للصوتيات، ومنه عرف أن «كل حرف له بيته الذي يخرج منه (...) الحرف كائن مستقل له بصمة، والكلمة مجموعة بصمات حروفها، والكلمة تدفع الكلمة في تشكيل الجملة...»، وكان الشيخ وحيداً حتى إنه كان ينقسم على ذاته، وتبدأ جلسته الخاصة مع نفسه بالهمس «وفجأة يتخشب ويرفع عصاه وينهال على ظهره ضرباً قاسياً مؤلماً، دون أن تدمع عين أو تفلت آهة» وفي أصيل يوم من شتاء قارس أوقد الضرير النار فعلقته به وخرج في الشارع «كتلة من لهب كالشهاب، في مركز الساحة تماماً، حيث كان يحلوه أن يتقرص، ارتكز بعد ذبذبة كما تفعل الكرة قبل أن تستقر في الحفرة، ثم ارتمت خامدة» حتى «أبو هبط» بقسوته المرنولة على الحيوان، ورغبته الحارقة في

إيقاع الأذى بالناس، يلتبس له العذر في قسوة أبيه الوحشية عليه، حتى لو كان الأمر كذلك، أليس من حق الأب أيضاً أن ينقب عن مسئوله هو؟ في مرة من المرات النادرة التي يسفر فيها الكاتب عن وجهه تقرأ: «ثمة خلل جوهري في النظام ذاته، والدلائل كلها تؤكد أن ما يسمى بالتطبيق هو الأسبق، وأن النظرية اجتهد نظري خرج مما نطلق عليه بالتطبيق العملي، ولا أقول كثيراً ما يخرم، بل لا بد أن يخرم...» أما «ظاهرة الهبلة» فكانت تاكل عيشها من مخارج الجاموس والبقر، وكانت تصنع أقراص الجلة كمن تؤدي طقساً أمام «البرطة العظيمة» تجثو، بقبضتها تحفن حفنة من تراب ناعم ... ترشه فوق شينها، وبالقبيضة الأخرى تفرك يديها، وبمهارة ودرية تلقى عظيمها فوق راحتها وهي تبسمل، كحاملات القرابين تمضي، وظهرها ومن فوقه رأسها في سموق النخلة، ثم حدث أن جاءت الحرب العالمية الثانية، وشع الفحم «فتشظت محب بسليقتها إلى إنتاج الجلة»، مما اضطر «عزيزة الفرنسية» - هكذا كانوا يسمون الديزل أو القطار ذا سكة الحديد الضيقة - للتوقف أمام محب والتزود، تلك أيام راحت، ومضى خطو التطور لايبالي: انتهت الحرب وفتح الناس عيونهم على عالم جديد، عرفوا أنواع السيارات وخطوطها فتراجعت «عزيزة» وتقهقرت «ظاهرة» إلى ظل زيتونتها القديمة. وهذا الصعلوك العظيم «على العبادي» واحد من الصارخين في البرية، لا أحد يعرف من أين جاء، لكنهم يعرفون أنه اتخذ من ماسورة مجار ضخمة ملقاة على حافة غيط، بيتاً له ومستقراً . وكل صباح يجمع الأولاد حوله ويقودهم في هتاف منغم ضد «فاروق بن نازلي، الكلب بن الكلب»، وشاء الإنجليز شق طريق لا بد له من إزالة ضريح محب - ولي القرية الذي استحدثه أهلها كي يعهدوا إليه بقائمة ضخمة من الأعمال الثقيلة لا يقدر عليها سواه، قال لهم على العبادي أن اتركوا الأحمر (الإنجليز) للأخضر (الولى) هذه هي القوة، وتلك هي الكرامة، فماذا حدث؟ أزاحت القوة الكرامة المزعومة، وخرج العبادي - للمرة الأخيرة قبل أن يعود من حيث جاء - يقول لأهل محب: «دى القبة الخضرا تأخذ ولا تديش، حاميها حراميها ياكلاب يا أولاد الكلاب». كما عرفنا راحة محب اللهلوية، نعرف الآن زوجها: سماك محب وراعى شتون حميرها وجحوشها، لكن الأهم من هذا وذاك أنه فشاها الأشهر، يقضى اليوم صامتاً ولا تنفك عقدة لسانه إلا في القهوة، فقد كان «قعر مجلس، ومع عقدة لسانه تنفك زراير الصديري كلما أوغل في قشره عن المنسر الذي طلع له قهزمه وحده، وعن عجل السمك الذي صاده ودور الساقية حتى روى الزمام كله... حتى أوقعه حظه العاثر في صالِح، حشاش محب وصعلوكها التزيه الذي رقع قلماً أدار رأسه ولم يجرؤ على رده، من ساعتها انكسرت عينه «وكل يوم من الفجر الكاذب يركب حماره ويرحل، لا يعود إلا بعد العشا بكل عشا يتخذ مكانه

من البحيرة ، شاخصاً إلى مائها، وكلما ارتفعت موجة غطى صدغه بكفه» وبإيجاز أكثر نتعرف إلى عم محمد التشار: نجار السواقي القديم، الذي فقد ابنه وقوته، وعليه في آخر العمر أن يعول أحفاده، وعم عيده: العملاق الطيب، زارع الجزر وبانعه، حين يموت تعيد امرأته سيرته لا تنقص منها شيئاً، وإبراهيم الكودية :خطفت القطة عشاءه، ومغسل الموتى الذي يحاور عزرائيل حين يضيق عليه في الرزق، كما نستمع لمونولج مرايا محب، وسكيرها الذي لا يفيق.

القسم الأخير موهوب لكائنات محب الأخرى من حيوان وطيور وشجر، والإنسان هو أول الحديث وآخره: الجاموسة الأم، على قرننها تقف القراشة، والحكيم أبوقردان يلتقط القراد ذا الكلاب من فخذيها، والهدهد يحط تحتها، ومن مخلقاتها ينقر الدود، وهي تفكر: «صحيح الأحياء بعضهم لبعض، ولكن السؤال العويص، لم لم تقيدني هذه المخلوقات الرقيقة بالسلب من أجل ضمان غذائها المفضل؟» وعنه تقول العمة النخلة: «الناس أسيدنا .. أراهم ثابتين كالشجر، مع ايتانهم كل أسباب الحركة، ويتفرجون منذ آلاف السنين على من يلعبهم على الشناكل». وصرخت الصفصافة بتلقائية لليمامة، إن الزيتونة والحمامة هو السلام الرسمي، أما الصفصافة واليمامة فهما السلام الشعبي (يجعل الكاتب لهذا الفصل عنوان : الحدق يفهم) والغريان يشارون لشهيدهم قبل أن يحملوه ليواروه التراب، أما حصان الملاحة القوي فإن رده لا يكتمل أبداً، هي نظرة خاطفة يلقيها وهو مندفع كالإعصار على أفاق الحرية ثم «إلى عريشه يعود، عبداً مسالماً مضئ سقيماً معني، يتمسح به كالضريح...» وشغالات النحل سيبقين إماء، أما الذكر الذي يحدثهن عن الاستغلال ويحرضهن على التمرد، فسرعان ما يصل سرب من الحرس الملكي للخلية يرديه قتيلاً.

تلك أهم ملامح محب، كما استصفاها راويها من قبضة العدم، قرية مرمية في أقصى شمال الدلتا، تعيش على الزراعة وصناعة الغاب «سدداً» تستخدمها عشش رأس البر القريبة، وحين تفرغ من هذا العمل ستجد أنك عرفت تاريخها: هي قرية الحرب العالمية الثانية وما بعدها مباشرة، هي «بيت الطفولة» لصاحبها وخالقها، وعرفت جغرافيتها: حدودها القريبة والبعيدة ومجاري مائها والقرى القريبة منها، وعرفت ناسها: في لهوهم وجدهم، في سمرهم وعملهم، صحبت أطفالها بالنهار والليل، وصحبت رجالها إلى الغيط والقهوة والسوق والجامع، عرفت بيوتها وشجرها وأنواع الغاب الذي ثبت على ضفاف مائها، وحيوانها وحشرها وطيورها

وسمكها، وعرفت أوقاتها جميعاً من الفجر الكاذب إلى الليل الخرمس (يقول لنا الكاتب في هامش: بلغة القرية وهي عربية أيضاً بمعنى الليل الأسود المظلم) وعرفت كثيراً من طقوسها وأعراقها وعادات ناسها، ورأيتهم حين تلم بهم المصيبة، ثم حين تنحسر عنهم فيعودون لحزائهم وعداوتهم، لكنهم - في كل الأحوال - «بساطهم أحمدي ونفوسهم حلوة...» ستجد نفسك قد عرفت عمدة محب وشيوخها وحاججها وعميانها وبخيلها وفشارها وسمكها وفرائها وبناعها ونجار سواقياها وصاحب دكانها ورأعي حميرها ورداحتها وصانعة الجلة فيها ومجففة الخراء.

وإن لاحظت قلة النساء فذلك لأن عالم محب عالم رجالي، لا تظهر فيه المرأة إلا على الهامش (تحتفى محب برداحتها، أما ابنتها فهي التي أثارَت المعركة بين محب والقرية المجاورة) وذلك طبيعى هناك وأنداك، فالتسوة مكتونات داخل البيوت، خاصة بيوت أغنياء محب وموسريها.

على أن أثنى ما في عمل عبد الفتاح الجمل صياغته: لغة جميلة مقتصدة معتنى بها، تبدو - في القراءة العجلى - كأنها لا تبالى بالالتزام الصارم باللغة، من حيث صحة الألفاظ وضبط التركيب، توخياً لليسر والسهولة، لكن القراءة المتمهلة تكشف لك كيف أخفى الصانع الحاذق عرقه وهو يصوغ هذه السبيكة المتناسكة والمتألقة من الصور والاستعارات والكنايات والإحالات، لقد نظر في كل لفظة وتحرى صحتها (القاموسية) وملائمتها، ثم سلكها إلى جوار أخواتها، عنصراً واحداً تنضم له بقية العناصر، فتخلق إيقاعها الداخلي من ناحية، وتتكامل لترسم الصورة الكلية، من الناحية الأخرى، (إن يتسع المقام هنا لأسئلة لجمال الصياغة وإحكامها، فانت عليك بعض السطور، وهذا مثال واحد من «حصان الملاحة»: «في الأصل والشمس خلف محب تماماً، مستغرقة في تمشيط شعرها، وإرساله من خلفها على كل امتداد الأفق الغربي، تفلت من قبضتها جديلة، تتطلق وراء كسف الغيوم المجنونة، تطاردها متحدية حدود الغرب، وأقواس الطيف قبل أن تلمس الأرض، تطلق صواريخ الألوان»).

وعبد الفتاح هنا يواصل طريقاً بدأه المازني، وقطع فيه يحيى حقي خطى واسعة: إلزام العامة قواعد الفصحى بتأكيد فصاحة ألفاظها وصحتها، وبينه وبين يحيى حقي أكثر من صلة: كلاهما يقظ العينين مستنفر الحواس، وكلاهما محب للفكاهة: الحلوة الخالصة حيناً والمرارة السوداء حيناً آخر، وكلاهما محب للحيوان شغوف به وصاف له، وكلاهما مازال يرى الأشياء في بكارتها فيدهشه ما يرى (فما يزال الطفل كامناً في الشيخ الأشيب) وكلاهما يرى الطبيعة وعناصرها جميعاً في كل أحد، وكلاهما يضيق بالثرثرة والترهل في التفكير والتعبير.

لكن عبد الفتاح يبلغ في «محب» مدى غير مسبوق من حيث قدرته على الإيجاز والتكثيف، فالشخصية تكفيها سطور قليلة تلخص جوهرها دون إسهاب، وتبقى متميزة بذاتها، وفي صفحات قليلة يوجز عبد الفتاح «رواية أجيال» يكتبها هواة الثثرة في الرواية العربية المعاصرة - ما أكثرهم وما أعلى أصواتهم - في مئات الصفحات ، وهو لا «يؤجل» ولا يندفع لشروح نظرية وتفسيرات، بل يمضي مباشرة لقلب الفعل الدال، تتحدد به الشخصية من جانب ، وتتفجر الدلالة من الجانب الآخر ، ولعل رائده ماغات عليك من كلماته «بأن ما يسمى بالتطبيق هو الأسبق...» وفي عمل لا تتجاوز صفحاته الستين بعد المائة، يقدم لنا عالماً كاملاً راحلاً بالحياة والموت، الظلام والنور، البسمة والبسمة.

وهو - في عمله كله - معني بالإنسان ، هنا والآن، والقسم الأخير شاهد ودليل و«الحق يفهم»، كما حكى أيسوب، وكما تحدث ديشليم الملك لبديبا الفيلسوف، وكما روى لافونتتين، بصور لنا عبد الفتاح - في إيجاز معجز - حال الإنسان الذي لا يتم تمرده، بل يعود راضخاً «والجسد العاتى ينقب الجيل لبناء معبد، أو إقامة هرم شاهد قبر، أوحفر قناة لعبور السباط...»

كلما أعدت قراءة عمل لعبد الفتاح الجمل - على قلة أعماله - تسألت: لماذا يتركتنا دائماً هذا الحكاء العظيم دون أن نرتوى؟

1992

أبو المعاطى أبو النجا فى «العودة إلى المنفى» كيف سطع الحلم المصرى، وكيف تحطم أو كيف فقد نديم هويته، وكيف استعادها

أود أن أشرك القارئ معى فى الاستمتاع بهذا العمل، والفرحة لأنه أصبح - من جديد - بين أيدي القارئ.

العمل هو رواية «العودة إلى المنفى» للقاوس والرائى المصرى أبو المعاطى أبو النجا، وكان قد سبق نشره فى جزأين من «روايات الهلال» فى 1969؛ وسرعان ما نفذت طبعته، حتى صدر فى طبعة جديدة هذه الأيام.

و(محمد) أبو المعاطى أبو النجا واحد من الإخوة الكبار لما عرف «بجيل الستينيات» فى الأدب المصرى: بدأ نشر قصصه القصيرة فى النصف الثانى من الخمسينيات، وصدرت مجموعته الأولى «فتاة فى المدينة» فى 1960، وتتابعت مجموعات حتى بلغت سبعة (نشرت الأخيرة منها «الجميع يربحون الجائزة» فى 1984)، وفى منتصف السبعينيات - على وجه التقريب - خرج أبو المعاطى مع من خرج، إلى الكويت حيث أقام وعمل، حتى عاد مع العائدين بعد هذه الأحداث الأخيرة.

وحين أقر مشروع تفرغ الكتاب والفنانين - لإنجاز أعمال تقتضى مثل هذا التفرغ - حول منتصف الستينات، حصل أبو المعاطى على هذه المنحة لمدة عام جمع فيه المادة الضرورية لهذه الرواية (يذكر الذين يعرفونه أنه كان يذهب إلى «دار المحفوظات» فى القلعة حيث صنف تلك الفترة ووثائقها، ويقضى هناك سحابة يومه ويتندرون بانضباطه الصارم، والتزامه مواعيد الحضور والانصراف كأنه فى عمله الأسمى «فى التربية والتعليم») وقد أثبتت هذه الرواية - وأعمال أخرى مثل عمل ألفريد فرج الرائع «سليمان الحلبي» الذى أُنجز فى منحة مماثلة - جدوى مثل هذا النظام وضرورته لو أحسن اختيار القائمين عليه، قلعله لولا مثل هذا التفرغ لما تكامل بناء العودة إلى المنفى على هذا النحو الشامخ إلا بعد لآى شديد!

فالعودة إلى المنفى هى - باختصار - رواية عبد الله التديم، من ثم يمكنك أن تقول: إنها رواية مصر منذ منتصف القرن الماضى حتى نهايته على وجه التقريب: رواية «الخدويين»

الثلاثة: إسماعيل وتوفيق وعباس حلمي، رواية الأفغانى وعرابى والبارودى حتى مصطفى كامل، رواية شريف باشا وسلطان باشا وأسماعيل صديق وعلى يوسف خنفس، رواية أديب إسحق، وسليم نقاش، ومحمد عبده، رواية بزوغ الحلم المصرى وسطوعه، ثم تقوضه وتناثره مزقاً وحطاماً، هي الدراما الهائلة التي تقطر أسى ودماء ومرارة: الديون ثم التدخل والاحتلال، تنطوى صفحاتها على لحظات تحقق فيها الحلم وتجسد، وأصبح ملء أيدي الناس. وفي مثل هذه الأعمال، فإن المشكلة الأولى تتمثل في إحكام السيطرة على أكداش التفاصيل في تلك الفترة الحافلة بمئات الأحداث وعشرات الشخصيات في مصر «المحروسة» والإسكندرية وطنطا والمنصورة، وعديد من المدن والقرى الصغيرة، تلعب أدواراً مختلفة في تلك الدراما التي تتجاوز حدود مصر إلى العالم كله، في أصل القرن التاسع عشر، حين خرجت دول الاستعمار - مثل الوحوش الضارية - تبحث عن فرائسها، وتنصب لها الشباك، وتستعين عليها بمختلف الأسلحة - من الداخل والخارج - لاقتناصها ثم ترويضها. ومصر في قلب هذا كله، وعبد الله النديم في قلب مصر!

عاش النديم حياة مليئة عاصفة (ولد على الأرجح في 1261هـ - 1843م) : تفتح وعيه على ذلك الرخاء العابر الذي عرفته البلاد أواسط الستينيات من القرن الماضي، حين شغل أعيانها أنفسهم بأشياء كثيرة ملء فراغهم الرخى، وكان النديم: المحدث، الفكه، الذكى، المتطلع، العارف بالشعر والحكايات والنوادر، الجسور القادر على مواجهة الحشود والتواصل معها، أحد هذه الأشياء، لا عجب إن كان هذا أول وجوهه التي يقدمها لنا الروائي في إسهاب، لكنه يعود بنا لتتعرف على صباه وأول شبابه في الإسكندرية وخروجه منها ضائعاً يتلمس وجع مصر، من ينها إلى المحروسة إلى بدواى إلى المنصورة، إن مختلف الأعمال والمهن التي مارسها، ومختلف النماذج البشرية التي عرفها وخالطها وتعامل معها، وما قرأ ومارأى، تسهم كلها في إضافة خط هنا وآخر هناك، وحين تنتفض مصر كلها، يلقي نديم بكل حصاده في قلب الأتون.

في 1879 يرجع نديم إلى مدينته الإسكندرية، بناء على نصيحة جمال الدين الأفغانى، كان من قدر نديم أن عرفه، وعرف منه كيف يفكر: «قيل أن يأتى هذا الرجل لم أصل إلا لشيء واحد: كدت أكره نفسي وأكره الحياة كلها، ولم يفعل هذا الرجل أكثر من أن علمنا كيف نفكر...» وفي الإسكندرية بدأ مشروع حياته: يخطب في الناس وينشئ الجمعيات الخيرية ويكتب للمسرح ويمثل ويدرب تلاميذه الفقراء اليتامى على التمثيل والخطابة، وينوب المهرج

والمسامر القديم في وهج جديد: «الحشد يصبح جزءاً منه أو ربما العكس، ثمة دائرة مثل دائرة الكهرباء.. لقد اتصلت الدائرة وسرى التيار إلى الحد الذي يستحيل فيه أن تعرف أين البداية وأين النهاية، وأين مصدر القوة..» كذلك الأمر حين تلفه دائرة المسرح ويلفحه وهجها السحري: «كان هو الذي يمثل دور «الوطن»: صورة رجل بأش زري الهيئة يمر به الناس في عرض الطريق، فلا يرون فيه إلا مادة للسخرية، وشيئاً فشيئاً تشق ندائه طرقها إلى قلوبهم.. وكلمة من هنا وكلمة من هناك.. يتبلور الحلم، حلم الخلاص له وللناس..»

ولأن الحشد لا يتغى الوحدة، يجعل الروائي للنديم «حكاية حب» صغيرة: أرملة جميلة شابة، هي أم واحد من أذكي تلاميذه وأحبيهم إليه، يلتقي بها نديم مرة واحدة، لكنه يحتفظ بذكرى هذا اللقاء كأنه الشيء الوحيد الذي يملكه ولا يشاركه فيه أحد، وتضيق منه الأرملة الجميلة ضيقاً رمزياً- لو صح التعبير، فضياعها- عن طريق العمل في شقق الأجانب، ثم الإيحاء بسقوطها- يكتسب دلالة تكاد تتجاوز حدودها هي لتمس حدود الوطن، الذي سقط بدوره تحت أقدام الأجانب!

ومواجهة الحشد ليست الصورة الوحيدة للقائه: فيها هو نديم يلجأ لطريقة أخرى، فيصدر له «التنكيك والتبكيك»، كانت شيئاً مختلفاً كل الاختلاف عن صفح زمانها، فتلك الصحف كانت- مثل المنشآت والعصى والثياب الأنيقة- جزءاً مكمل «للافندي» في ذلك العصر، وكانت تتحدث عن أشياء لا تعنى سوى الحكومة ولا يفهم فيها سوى البكوات والأفندية. أما نديم فكان يطمح لشيء آخر: إنه يعي أنه يصدر مجلة لشعب أمي، لهذا فهو يفكر في مجلة، يستطيع شخص أن يجلس في دائرة صغيرة أو كبيرة، ويقرأ بصوت مرتفع، فلا تنفض الدائرة قبل أن ينتهي من القراءة.. «وأفكر في كتابة شيء يستهوي الدائرة، شيء بعضه مكتوب باللغة العامية، شيء يستطيع كل فرد في الدائرة أن يحكيه في بيته ولأصدقائه، دون أن يتسنى جزءاً منه، شيء يحمل للناس ما أود أن أقوله، وما ينبغي أن يسمعه...» ولأن نديم يعرف الشعب المصري حق المعرفة، فهو يعرف أن النكتة كانت وسيلته الدائمة للتعبير عن أغراحه وهمومه، وكان نديم واحداً ممن برعوا في تقنين النكت وإحسان صياغتها، لهذا لعبت «التنكيك والتبكيك» دوراً من أخطر الأدوار في تلك الفترة (صدر عددها الأول في يونيو 1881، ولعل تجربة نديم ومجلته تلك ما تزال قادرة على الإيحاء بحلول مشكلة إصدار الصحف والمجلات في واقع تسوده الأمية).

غير أن كل ما مضى كان تمهيداً وإعداداً للدور الذي سيلعبه نديم حين تتفجر أحشاء مصر بالثورة، ويصبح هو- على نحو تلقائي لم يسع إليه، ولم يرتبه أحد- خطيب الثورة ومحاميها المدافع عنها بجميع الأسلحة، وفي جميع الاتجاهات. وحين وجد المسامر الممثل الخطيب دور حياته بلغ الأوج: «كان ذلك نديم في أوج قوته ومجده، وكما كان دائماً في كل مرة التصق فيها بالمنبع الحقيقي للقوة والمجد، بالشعب! ولم يكن الشعب في خبرة نديم أسطورة نهبية أو حلمًا ورنياً، كان الناس هم الناس، وكانت ثمة - بالطبع- خلاقات أحياناً وأحقاد دائماً، ولكن ذلك كله كان جزءاً من النصر ومن المجد، وأيضاً من الحب العميق الذي يعمر قلبه للناس، مثل ذرات الغبار في الماء والهواء».

وانطلق نديم يجمع التوقعات، ويحشد المظاهرات، ثم يحث الناس على التطوع والتبرع للجيش حين وقعت الواقعة. تلك كانت أعظم جولاته على أرض مصر التي بات يعرفها حق المعرفة، وفي تلك الجولة استطاع أن يقول للناس كل ما كان يثقل قلبه، عن السلطان والخبوي والأعيان جميعاً: «حمل في كلتا يديه ما لم يحمله قبل اليوم: الجنة للشهداء ومصر للمصريين. مصر التي حلم بها دائماً وأثارتها في أحلامهم: مصر بلا ديون، وبلا سخرة، وبلا ضرائب ظالمة. مصر الجيش للجنود، ومصر الأرض للفلاحين، ومصر المدارس والمصانع للأطفال والشباب، ومصر الحرية والكرامة للجميع».

أشياء كثيرة كانت تحدث للمرة الأولى كذلك: كانت المرة الأولى- منذ عهد بعيد- التي يمسك فيها المصريون ، ضباطاً وجنوداً، بالسلاح ليدافعوا عن مصر. لقد حاربوا من قبل في بلاد كثيرة، دفاعاً عن الامبراطورية العثمانية، وبذلوا أرواحهم من أجل أولئك الذين استعبدوا هذه الأرواح! ليس هذا فقط، فللمرة الأولى أيضاً كانت ثورة مصر توشك أن تصبح - على نحو ما من الآن- ملكاً لكل المصريين. بعبارة واحدة: «كان ثمة عالم جديد من القيم والسلوك يولد في صيف هذا العام على حدود مصر».

ولكن.. يبدو أن هذا كله كان قد جاء قبل أوانه، فما أسرع ما جاءت الخيانة تجر في أعقابها الهزيمة: وفي ليل 9 سبتمبر 1882 فوجئ الجيش المصري الذي كان يعتمد على مفاجأة الإنجليز بأنهم كانوا يعرفون كل شيء: كائهم هم الذين وضعوا الخطه، وفي ضوء يوم 11 سبتمبر تكشف بعض الأمور، وكانت كل الملابس تؤكد أن ثمة خيانة، أما ليل 13 سبتمبر

فقد حمل الهول كله، وفي فجرة تكشف الحقيقة: لقد نجح الجيش الإنجليزي في الإحاطة بالجيش المصري والتسلل لقلب مواقعه: «استيقظ الجنود على طلقات الرصاص تحاصرهم، وأطلق بعضهم عدة رصاصات قبل أن يسلم روحه، وأطلق بعضهم ساقيه قبل أن ينكفي على وجهه تحت أقدام الخيل. وقبل أن ينتشر ضوء الفجر، أضاء الميدان بأعمدة اللهب التي ارتفعت من خطوط السكك الحديدية حيث تعمد العدو ضرب عربات الذخيرة بمدفعية، وفي هذا الضوء تكشف للحظات حقيقة ما يحدث في ذلك الصباح الدامي! كانت الفنادق المتتابعة التي تصنع خطوط القتال وتمتد من الشرق إلى الغرب قد تحولت إلى مقابر يختلط فيها الأحياء بالموتى، وكانت الحيوانات المفترسة تجري في كل مكان على غير هدى، وبعضها في اتجاه العدو، وبعضها يجر خلفه عربة تحترق، وتحمل الهلاك هنا وهناك. وخيمة عرابي الضخمة تغتلعها قذيفة هائلة فتضئ الميدان كله بحريق هائل.. وهذه الحفنة من الرجال السودانيين التي يقودها محمد عبيد هي وحدها التي تصمد في مواقعها رغم المفاجأة ويستشهد رجالها واحداً بعد الآخر، ويستشهد القائد وعلى مقربة منهم يسقط حسن رضوان.. جريحاً دون أن يتراجع خطوة واحدة!».

انطفأ بريق الحلم في عيون عرابي وكان على نديم أن يواجه أعظم فشل في حياته..

* * *

تلك الأعوام التسعة التي قضاها نديم مختفياً - وقد تخطى عن نديم الذي تكون بعد الجهد والعناء ومكابدة الإخفاق ثم البدء من جديد- تصوغ أعظم علاقة نجح هذا الرجل في نسجها بينه وبين الشعب الذي خرج من أحشائه، وعرفه حق المعرفة، ثم عاد يلقي بنفسه وسط أمواجه، فتحمله، ولا تسلمه إلى اللجة أبداً. ومن بين وجوه المتعددة التي نماها كان وجه الممثل أقربها إليه في تلك المرحلة. هذا الموقف نموذجي لما كان يعرض له: كان يتخفى مرة وراء شخصية عالم حجازي، واجتذبت سمعته مدير الغربية فجاء لمقابلته والحديث إليه، ولا يثير الموقف الخطير قلق نديم، بل لعله يثير فيه روح التحدي والمغامرة والفكاهة، فقد كان يعرف المدير بقدر ما كان المدير يعرفه، وكان يعرف أيضاً أن المدير لا يزال مكلفاً بالقبض عليه، ترى هل يتعرف عليه؟ ألم يبق ثمة شيء فيه يثير الشكوك؟ لمعة عين أو نبذة صوت أو اختلاجة في صفحة الوجه؟ هل هي عبقرية التمثيل أم عبقرية الزمن والهموم والحجرات المظلمة؟ إذا كان بمقدوره أن يتحكم في ملامحه الخارجية فكيف يتحكم في تدفق فكره وتداعياته، وطريقته في التعليق والفكاهة؟ هل هي عبقرية أم إنسانية المدير؟، ولكن المدير هو الذي يحسم الموقف حين يهمس

فى أنن رفيقه بعد أن ودع العالم الحجازى: «لولا أنى أعرف أن نديم راح وراحت أيامه، لقلت إن هذا العالم الحجازى هو نديم، جلّ من لا شبيه له!».

وعرفت قرى الدلتا شيوخاً عديدين مختلفى الأسماء واللهجات والملامح، يقيم الواحد منهم بين الناس فيخالطهم ويحدثهم ويغشى مجالسهم ويؤمهم فى الصلاة ويفتيهم فى شئون دينهم ودنياهم، يسالونه فيجيب، ويتحدثون إليه فيفيض، ثم يذهب فجأة كما جاء فجأة، ليظهر آخر فى مكان آخر باسم آخر وهيئة أخرى، وهو هو فى كل الأحوال، ومن حوله رجال الشيخ «شحاته القصبى» شيخ الطرق الصوفية، يتابعونه ويحمونه ويهينون له المأوى المناسب فى الوقت المناسب. وقد عرف نديم شيئاً من الاستقرار فى حياة التّخفى تلك، فتزوج أكثر من مرة، ثم انشغل بالانصراف إلى دراسة التاريخ، ومحاولة فهم فكرة التقدم التى تلوح له كما لو كانت دورات مقفلة تكتمل حلقاتها مرة فى الشرق وأخرى فى الغرب «وما أنسبه من عمل لرجل بلا أهل، بلا وظيفة، ولا يأكل من عرق جبينه، ويعيش فى حجرة مظلمة ويوشك أن يصبح— وهو فى أعماق وحدته— مواطناً عالمياً....».

وحين كان نديم مشغولاً بالفصل فى قضايا التاريخ، كان الإنجليز قد انتهوا من الفصل فى قضية الثورة، ولم تعد مصر بحاجة إلى الجيش أو إلى مجلس النواب أو إلى أى شىء يذكر الناس بالثورة، وتحول نديم لأسطورة ينسج الناس حولها الحكايات والأقاصيص، تترامى إليه وهو فى ظلام وحدته، فيدفعه هذا لأن يعكف على كتابة تاريخ الثورة التى كان أحد شهودها ومشعلاتها، يجيب فيه عن الأسئلة الضرورية: كيف بدأت وكيف قامت وكيف تحطمت، وأسماء «تاريخ مصر فى ذلك العصر».

وكثيراً ما كان يسائل نفسه: إلى متى تستمر هذه الرواية الغريبة؟ وجاءه الجواب فى قرية صغيرة اسمها «الجميزة»، كان يعيش باسم الشيخ إبراهيم الشهاوى واستقر به المقام زمناً، وفى ذات القرية كان يعيش رجل اسمه «حسن الفرارجى» قضى حياته مخبراً سرياً فى البوليس، وشارك فترة فى البحث عن نديم «وحين بلغ سن المعاش أعفى من وظيفته، لكنه لم يعف من طبيعه، كان الفضول قد أصبح جزءاً منه»، ارتاب فى هذا الشيخ الغريب، فراح يتسكّط أخباره ويتسمع إلى حديثه، حتى أيقن أنه أحد الهارين من الحكومة، وفى حذر أبلغ الجهات المسئولة، وفى حذر أشد أرسلت الحكومة قوة من البوليس طوقت القرية، وفى مساء 2 أكتوبر 1891 وجد نديم إجابة السؤال الذى كان يقلقه، وفى ذات اللحظة استعاد اسمه ووجهه ولسانه وهويته.

وعاشت مصر كلها مع الخبر المثير، واجتمع مجلس الوزراء ليصدر قراراً بالعفو عن نديم

ونفاه إلى الشام، وقضى نديم شهوراً في فلسطين يدرس ويتأمل. وفي يافا بلغه أن الخديوى توفيق قد رحل، وأن ابنه الخديوى الجديد، عباس حلمي، أصدر قراراً يسمح له بالرجوع. رجع نديم من منفاه الأول ليجد مصر التي سبق له أن عرف ملامح وجهها وجسدها قد تغيرت. إن عقداً من الزمان قد انقضى.. «التلاميذ الذين كانوا يتعلمون القراءة والكتابة في مدارس نديم أصبحوا شباباً، الأطفال الذين ولدوا في عام الثورة يتعلم بعضهم الآن ما يريد لهم الإنجليز أن يتعلموه، والشباب قد اكتهلوا، والكهول صاروا شيوخاً، والثورة التي بدأت كحلم، وانتهت مثل كابوس، أخذت مكانها في سياق التاريخ، وأصبحت جرحاً وحرماً ولغزاً يختلف الناس في تفسيره. وأوروبا التي كانت تتسلل لمصر خلف القروض وفوق مراكز التجارة وداخل صندوق الدين، اختصرت في دولة واحدة هي إنجلترا التي ألغت المراقبة الثانية، ولم تعد سيطرتها على مصر في حاجة إلى إقناع أو تبرير أو شريك. والأعيان الذين انقلب بعضهم على الثورة حين بدأت العواصف تهب، بحثاً عن الأمان، يواصلون نفس البحث، ويبدونه في اهتمام المستعمر بزراعة القطن ليوفر لمصانعه المادة الخام، وليوفر لهم دخلاً ثابتاً منتظماً، والفئات الصغيرة التي عرفت يوماً قوة التجمع التي تكون لها حين تضع قرشاً فوق قرش، عادت كما بدأت مجرد شرانم تسحقها قبضة الحياة اليومية في الحقول والدكاكين والمشاغل، وحفنة المثقفين الذين عوا ذات يوم حلم الثورة أغلق بعضهم خلف أبواب بيوتهم يعد أن لفظتهم أبواب الإدارات الحكومية التي كادت تصبح وقفاً على الأجانب، وراحوا يتسللون بالكتب القديمة وينبش الذكريات التي أصبحت قديمة، أما الباقون فبينما شغل بعضهم بالصحافة فقد شغل البعض الآخر بالتدريس، وهنا وهناك كان شعار الجميع تلك الحكمة القديمة القائلة: إن ما لا يدرك كله، لا يترك كله!»،

في هذا الواقع الجديد المختلف أصدر مجلته «الأستاذ» بهدف أن يجمع الناس حول شيء ما.. ولكن: حول أي شيء سيجتمعهم الآن؟ ببساطة: الدفاع عن الشخصية المصرية، شخصية مصر التي كانت تفقدتها عاماً بعد عام، دون حرب وهي تأكل وتلبس وتتكلم وتتعلم وتشتري وتبيع وتسكن وتمرح، وكان على نديم أن يعمل على إنقاذ هذه الشخصية من الانحلال لتصبح قادرة على مواجهة الاحتلال وصنع التقدم. ولكن كان عليه أن يقول ما يريد «بطريقة تؤدي الغرض، وكان ضمن أغراضه ألا يخرج سلطان الحكومة التي عفت عنه، وسمحت لمجلته بالظهور!»،

حتى هذا لم يعد الواقع الجديد قادراً على احتماله، وينفخ نديم للمرة الثانية والأخيرة، وإلى أين؟ إلى أحضان السلطان نفسه. في الأستاذة: رجل غريب يعيش في بلاد غريبة، يعمل

في وظيفة اسمية ويعيش حياة اسمية كذلك، لو صبح التعبير. وفي منقاه يلتقي بجمال الدين: «وها هو الآن يلتقي برجل آخر من رجال التاريخ العظام، كان قد عرفه منذ سنتين، وتآمر معه على أن يغير وجه الحياة الذي لم يكن يروق لهم في ذلك الوقت، وكان بمقدور نديم أن يضحك في مرارة حين يرى الحياة، وهي تتآمر ضدّهما، وتنتج المؤامرة هذه المرة!... ها هما بلا أحلام صغيرة أو كبيرة، يتأملان وجه الحياة حين يكون كل شيء مباحًا ومتاحًا عدا الحرية والأمل».

معركته الأخيرة كانت إلى جانب جمال الدين أيضًا، ومن أجله ضد حاشية السلطان، وبالذات ضد الشيخ أبي الهدي الصيادي، ولماذا يتردد نديم في خوض المعركة؟ كانت حياته حروبًا متصلة، «حارب الأغنياء بلا عمل وحارب الفقراء بلا أمل، وحارب الظلمة ملوكًا وسوقة، وحارب الانجليز كدولة مستعمرة، وحارب السلطان كرجل لا يتصدى لمسئوليته، وكحاكم متخلف عن عصره، وحارب الأجراء والمتافقين، وحارب الخداع.. والكذب والبلادة والترهل واللامسئولية، فماذا يمنع من هذه الحرب؟».

وحين علم أن الخديوي في طريقه للأستانة، تجددت آماله في العودة لمصر. وها هو يكتشف - هو الذي كتب كثيرًا عن الوطن والوطنية والمواطن- أن ثمة شيئًا قد غاب عنه، وأنه لم يلمس الحقيقة مرة واحدة فيما كتب «ثمة شيء كان من المستحيل أن يعرفه أو يشتعل في قلبه قبل الآن، شيء غير التقدم وغير الحرية وغير العدالة وغير الثروة، وغير الثورة كذلك. شيء لم يشعر به إلا حين فقده، شيء لم يفقده وهو مطارّد في بلاده، ينتقل من حجرة مظلمة لأخرى أشد إظلامًا.. شيء كان يجده في الشخصيات الحقيقية والوهمية التي يتحاور معها في الحياة وفي «التنكيك والتكيك» و«الأستاذ».. شيء رقيق وغامض لكنه كل شيء، شيء يبدو في الحياة نفسها.. شيء يعجز الناس عن أن يمسكوا به رغم أنه ملء وجودهم، يعجزهم أن يفصلوه عن شيء لأنه ملء كل شيء، يعيب الناس بأمره فيسمونه مصرًا!..».

لكن مسعاه خاب نتيجة مؤامرة من عدوه الماكر، وحين أيقن نديم أنه لن يرى مصر، انتفض انتفاضته الأخيرة، وغضب غضبته الأخيرة، ثم أب إلى حزن جليل هادي.. وجاءت النهاية التي لا يفلت منها أحد، مساء يوم من أكتوبر 1896.

على هذا النحو، إذن صاغ أبو المعاطي أبو النجا حياة بطله عبد الله النديم. وأول ما نلاحظ أن الروائي قد نجح في تقادى الفخاخ التي ينطوى عليها مثل هذا اللون من الكتابة الروائية (والمسرحية)، واستطاع أن يقيم توازنًا بين التاريخ والإبداع، إن التاريخ

المكتوب كان قد أحال «نديم» - أو ما بقي منه- إلى أكوام من الأزجال والخطب والمقالات والحواريات، أما وجهه هو، بلامحه الإنسانية التي تجعل منه هذا الفرد المتميز، الذي التحم بمصير وطنه، في فترة من أخطر فتراته وأكثرها اضطراباً، ولم يفقد أبداً توجهه الصحيح نحو الناس والتقدم والعدل والحرية- أقول إن هذا الوجه بقي ينتظر الفنان المبدع الذي يستطيع أن يجمع هذا النثر وأن يعيد صياغته، وأن يحكم تماسكه بمادة من عنده، تملأ الثغرات وتقوم المعوج، وتضفي على جفاف المعلومات والحقائق طراوة الفن وعذوبته.

وفي هذا كله نجح أبو المعاطي لأبعد الحدود. وقد لا تخلو رواية في خمسمائة صفحة من بضع صفحات تشويها التقريرية أو التعجل، أو تنكس بالمعلومات، لكن مقابلها مئات الصفحات تفيض في عذوبة وسلاسة، منداة بصياغات عربية صحيحة وجميلة، تلطفها فكاهة هادئة رائقة (فقد كان بطله من أساتذة صوغ النكتة وتقنياتها، يمزج مع الحياة والأحياء، فيبدلته الحياة مزاحاً بمزاح، لكن مزاحها جاء ثقيلاً). وتتألق أحياناً عند ذلك الموضوع الذي أجاد أبو المعاطي التعبير عنه دائماً، أعنى الفرد في مواجهة الحشد ووسط المجموع، ثم كيف يتميز الوجه الواحد من بين الوجوه المتشابهة ضائعة الملامح، وكيف يتقدم- خطوة صغيرة بعد خطوة صغيرة- حتى يصبح علماً منفرداً (إن عدداً من أفضل قصصه القصيرة تتناول هذا الموضوع في صياغات مختلفة). أعانه على ذلك أن النديم مثال نموذجي للخروج من قلب الحشد، ثم تولى قيادته، والسير به في طريق هو يعرف أنه طريقه بالذات.

ولا يبدو شيء متنافراً في ملامح النديم كما صاغها أبو المعاطي، فهو قد نجح كذلك في إقامة توازن دقيق بين أشواقه الروحية وهمومه الفكرية وهو يسعى للتعرف على جسد مصر وروحها، وهو قد استند في ذلك إلى «كل» ما أورده التاريخ الفعلي عن نديم (حتى أسماء أصدقائه، بمن فيهم «موريس» الفرنسي المحرر الذي كان يناقش معه قضايا التاريخ ومعنى التقدم ووسائله، ودور التعليم والوعي في هذا كله، وجعل هذه المناقشات مادة كتابه «كان ويكون»). وما أضافه قليل جداً، لعله لا يتجاوز حكاية الحب الهادئة الرقيقة بينه وبين الأرملة الجميلة، وهي شيء لا يضيق به العمل، فلا يبدو افتعالاً عاطفياً زائداً، بل لعله يتسق وذلك الجانب من نديم: عاشق الحياة، المقبل على مهاجمها المتاحة في غير انغماس أو تبذل. لكن «نديم» لم يكن مجرد فرد متميز وسط جماعة معزولة، بل توحد بمصير وطن كامل، أشعل ثورة وخاض حرباً، وواجه أطرافاً متعددة في تلك السنوات العاصفة، وانتشغل بمعارك

على جبهات عديدة. كانت اختياراته صحيحة، وتوجهه يليق بمثقف ثوري نابع من قلب الشعب، تحققت له معرفة دقيقة وشاملة بهوموم ومشاكله، من معاشيته له في الحقل والسوق والمقهى والصارة، واكتملت تلك المعرفة حين عرف أعداءه، وخالفهم، وعمل في قصورهم، وغشى منتدياتهم، وسهر معهم، ورأى البذخ الذي يعيشون فيه، ومدى انزعاجهم، وعداءهم للعالم الذي جاء منه نديم وإليه يعود.

وتلك نقطة امتياز للروائي، إنه استطاع أن يقيم التوازن بين الخاص والعام، قدر ما يتضح الفارق بينهما في حياة رجل مثل نديم، وفترة مثل تلك التي تدافعت فيها الأحداث وتعددت مراكزها: من مصر إلى تركيا إلى الدول الأوروبية المتربصة، وداخل مصر: بين قصر الخديوي وتجمعات العسكريين وحفنة الياشوات وجماهير الناس، بين «المحروسة» والإسكندرية والتل الكبير وكفر الدوار... إلخ، استطاع الروائي أن يقيم هذا التوازن بين أحداث التاريخ الواقعي المتدافعة، ثم مشاعر نديم وآرائه وإزاعاتها، ولأنه لم يكن مجرد «مثقف ثوري» فقد كان يبادر إلى الفعل، ويندفع مباشرة لقلب الناس.

وتبقى في «العودة إلى المنفى» صفحات بالغة الدقة والجمال (فاتت عليك سطور منها في وصفه للحرب في التل الكبير أو تتبعه لديبب الهزيمة في قلوب المصريين وأرواحهم بعد الاحتلال، ومثلها كثير) تجعل من قراءة العمل كله متعة كبرى.

لهذا قلت: إنني أود أن أشرك القارئ في هذه المتعة. وقد حاولت.

1990

عن ثلاثية أحمد الفقيه «سأهيك مدينة أخرى»

(١) مدينة في الشمال وأخرى في الخيال

بعد أربع مجموعات من القصص القصيرة («البحر لا ماء فيه»، «اربطوا أحزمة المقاعد»، «اختفت النجوم فأتين أنت؟»، «امرأة من ضوء») وثلاث مسرحيات (في مجموعة «اختفت النجوم...» مسرحيتا فصل واحد هما «زائر المساء» و«الصحيفة» يقول المؤلف عنهما: إنهما كتبتا بالإنجليزية أصلاً، وقدمتا على المسرح، ثم ترجمهما إلى العربية، أما مسرحيته الطويلة «الغزالات» فقد كتبها بالعربية، وترجمت إلى الإنجليزية، وقدمت كذلك على أحد مسارح لندن)، ورواية واحدة («حقول الرماد، 85»). وكتابات أخرى، يقدم الكاتب الليبي المعروف أحمد إبراهيم الفقيه ثلاثية روائية، نُشرت أجزاءها معاً: «سأهيك مدينة أخرى»، «هذه تخوم مملكتي» ثم «نطق تضيقه امرأة واحدة» (لندن 91).

ومثل أسلافه الكثيرين من أبطال الرواية العربية يأتي خليل الإمام من طرابلس (ليبيا) إلى إنجلترا، كي يدرس الدكتوراه في جامعة أدنبرة، ومثلهم يأتي حاملاً تراثه وذاكرة قومه وقيظ الصحراء والتواء المشاعر وطابع المدينة البائس، ومثلهم كذلك يسعى لدخول هذا العالم الجديد من أجمل أبوابه وأرحبها: باب المرأة (وهو - على أي حال - لا يبخل علينا بالنصيحة «حانر أن تدخل مدينة كبيرة دون أن تكون مسلحاً بامرأة تحبها...»). وقد اختار خليل موضوعاً لدراسته عن العنف والجنس في «ألف ليلة وليلة»، ربما لم يكن هذا هو الموضوع بالضبط، لكنه هكذا كان يصوغه كي يرى الانبهار في عيون النساء... «مستعمياً بشهر زاد وذاكرتها السحرية... ذهبت أبحث عن زمن أكثر بهجة من زمنى القديم، مرتدياً ملابسى التتكرية، متخذاً مظهر رجل شرقي خرج لتوه من كتاب الأسطورة...».

يبدأ خليل ثلاثيته بجملة كأنها اللحن المتردد: «زمن مضى، وزمن آخر لا يجيء» ويختتمها - وقد جاوزت صفحاتها الخمسين والستمان - بتلك الجملة «زمن مضى، وزمن آخر لا يأتي، ولن يأتي». أغلق خليل الدائرة، إذن، وأيقن أن زمنه الآخر، المختلف، لن يأتي. فلماذا؟ هل

العُطْبُ كامن فيه أم في زمانه أم فيهما معاً؟
فلنقترب منه، ولنر:

قالت له ليندا، صاحبة البيت الذي يسكن فيه معها وزوجها: أَلَمْ تستطع الاهتداء إلى صديقة ثابتة؟ إنك تحاول التعويض بشكل مرضي. كان يشتهيها، ولعل هذا كان وراء انتقاله للسكنى معها، وذات ليلة صعدت لغرفته، قلقة لتأخر زوجها على غير اعتياد، جاء زوجها، لكنها رجعت إليه، بعد الحديث والنيبذ جاء تحقق الرغبة، «حتى ارتمى الجسدان اللذان اثختنهما جراح الليل، وهدهما الاقتتال الجميل...» منذ تلك الليلة، انطفأت كل النجوم في عالمه وبقيت ليندا وحدها مضيئة.. «صرنا نعيد اكتشاف الأمكنة، ونبحث لعلاقة عشقنا عن فضاء جديد نتنفس فيه، من خلال النزعة والتجوال والمعايشة المستمرة، خارج الدائرة المكرورة والعلاقات الشرعية وصناديق الحديد وأبراج الأسمنت وعلامات السير الإجباري في شوارع المدينة. لأول مرة في حياتي أحس بهذا الانفعال الطازج الساخن الذي يحس به الواحد منا تجاه إنسان آخر يصبح هو وحده من ثملأ صورته، حاضراً وغائياً، فضائيات الذاكرة...» وكان خليل محفوظاً، ذلك أن الزوج- دونالد الهادي الصموت المهتم بالفلسفة البيودية والكتب القديمة وتفسير الرؤى والأحلام- قال له يوضح: «إذا اتسعت دائرة السعادة التي تصنعها ليندا لتشمل إنساناً غيري، فإن ذلك لن ينقص من سعادتي شيئاً...». غير أن هذا المثلث المستقر لم يبق طويلاً على استقراره، بدأ دونالد يتغير، أهمل عمله وبيته وانصرف إلى الشراب، وحاولت ليندا إخراجه من أزمنته فصحبته إلى بيت أهلها في الريف.

وجاءت ساندرا. كان خليل مولعاً بالمسرح، وقد وقع عليه الاختيار ليؤدي دور عطيل في عمل تقدمه الجامعة ويضم مشاهد من شكسبير، وأمامه ساندرا تلعب ديمونة، وتدرجاً، من خلال البروقاات ووهم الحب، نشأت بينهما علاقة خاصة. وما هو خليل يفلسف علاقته بالمرأتين، محاولاً أن يهتدي إلى شيء جوهري بينهما: «ساندرا.. كتاب أتيق ميهج لا يمل المرء قراءته والاستمتاع بما فيه من صور وألوان وأفكار. امرأة مصنوعة من جمر مواقد الفكر، قادرة على إطلاق الشرارات التي تضيء الذاكرة والوجدان. في حين كانت ليندا باتوتتها وثراء عواطفها، ورده من ورود الحديقة، تشرب الريح والمطر، وتستمتع بسقوط ندى الفجر، أقرب إلى الأشياء الجميلة في الطبيعة، وأكثر تمثيلاً لها وتعبيراً عنها...»، وهما يتدريان على المشهد في بهو البيت الخالي جاءت ليندا فجأة، وبعد ليلة العرض، واحتفالهم بنجاحه، يصحو خليل ثملأ فيجد ساندرا في فراشه. قررت ليندا أن تخرجه من حياتها، رغم الطفل الذي في أحشائها (سيعرف خليل بعد ذلك، يقيناً، أنه طفله، ذلك أن دونالد كان عاجزاً عن ممارسة الجنس مع

امراته)، ويتفرغ خليل لساندرا التي تقوده نحو عالمها المسحور، حيث المخدر والجنس الجماعي والممارسة مع نفس الجنس والشيق الذي لا يحد للحياة «صرت أعرف شيئاً عن هذا الشوق الذي لا ينضب لاختبار الحياة والارتواء من كل الينابيع، شهية مفتوحة للسهر والرقص والحب والجنس والشراب والطعام والتدخين والنقاش والتمثيل والقراءة، كل المتع مباحة، وكل شيء تمارسه تقبل عليه بانديفاع وحرارة، تمنحه نفسها كاملة...».

تنتهي ساندرا إلى نهاية لا تستحقها: لعبت دوراً في مسرحية اسمها «أكاديميا» تغضخ الممارسات الخاطئة داخل النظام الجامعي، وقد حققت نجاحاً مرموقاً دفع أحد مسارح العاصمة للتعاقد معها، وفي يوم التقطتها خمسة شبان صغار، وانطلقوا بها إلى الغابة، هددوها بالقتل وتناوبوا اغتصابها، وراحوا يهرجون ويشربون ويعودون لاغتصابها حتى نفذ شرايبهم فأعادوها لحيث التقطوها، وجاءت لخليل شلوأ ممرقاً، ونقلت للمستشفى حيث لا بد أن تجري لها جراحة عاجلة. واكتشف خليل أن هذه الطالبة التي تبدو معدمة ضائعة هي الابنة الوحيدة لمليونير مشغول بالسياسة. عادت ساندرا لأهلها، لكنها لم تعد ساندرا «إن شيئاً فيها أصابها الذبول والانطفاء»، ولن يعود إلى الاشتعال مرة أخرى. لو أن ما أصابها جاء نتيجة حادث من حوادث الطرقات، فإنه حتى لو أبقاها قعيدة مدى العمر، لن يصيب بالعطب روحها وإرادتها. لكن ما حدث لها يحمل دلالة أشد قسوة...».

رجعت ساندرا لأهلها، ورجع خليل لشهر زاد. أنهى رسالته وناقشها وأصبح «الدكتور» خليل الإمام، وعليه الآن أن يعود لبلده، لكنه قد ترك في هذه الأرض جزءاً من نفسه— طفله الجميل الذي أطلقت عليه ليندا اسم «آدم» وبقيت معه في بيت أهلها بالريف— هو «الجزء الأجل والأكثر بهاء ونقاء».

الجزء الثاني يبدأ بذات الجملة الدالة «زمن مضى، وزمن آخر لا يأتي». خليل يرقد إلى جوار امرأته في شقة تطل على البحر في طرابلس، لقد تزوج زواجاً تقليدياً «يؤكد به طقوس انتمائه لهذا المجتمع...»، وانقضى أكثر من ثلاث سنوات دون أن ينجب، إنه يعيش بين الناس لكنه لا يعيش معهم، تنتابه حالات يرى فيها كأن كائنات البحر تتاديه، فيندفع إليها ثم يعود محمولاً على الأيدي، لم يجده الطبيب النفس شيئاً، كذلك الفقهاء، ودايمته الرغبة في أن يرى البيت الذي شهد سنوات التكوين الأولى في أحد أزقة المدينة القديمة، كان في مدخل البيت الذي أصبح ركناً وأطلالاً وأحجاراً مبعثرة— فقيه هو الشيخ الصادق أبو الخيرات (لاحظ دلالة الاسم)، ولدهشته يجده لا يزال كما هو، فيلوذ به وإليه يشكو همه، أحرق الشيخ مزيداً

من البخور، وقرأ مزيداً من الأدعية والأوراد، وطلب إليه أن يهدق فيما يراه..
انتقل خليل من خارج الحكاية لداخلها، وبدأت رحلته الخيالية إلى مدينة «عقد المرجان»:
«أعراف المدينة تقتضي أنه إذا مات الأمير خرج الناس إلى البوابة المغضية إلى الصحراء،
ينتظرون أول رجل يأتي من هذا الطريق ليجعلوه أميراً عليهم...»، فلا يقوى على عبور هذه
المفازة الرهيبة سوى رجل من أصحاب الحظوة والكرامات، وقد انتظروه عاماً كاملاً، وحين
رأى الأميرة «ترجس القلوب» ابنة الأمير الراحل أحس أنها ليست غريبة عنه «ما هذه المرأة
إلا شهر زاد كما عرفتُها ورأيت صورتها معكوسة في مرايا الحلم والمخيلة...» ويتحقق الحلم
داخل الحلم فيتزوج الأميرة، ويروح في صحبتها يتعرف على المدينة: إن تسعة قرون تفصل
بين زمنه الذي أتى منه، والزمن الذي يحياه فيها (هو ذات الزمن الذي كتبت فيه «ألف
ليلة...»). فكانها سقطت في جيب من جيوب الزمن وبقيت كما هي: بلا سجون ولا مسجونين،
بلا مكوس ولا شرطة، ليس فيها بؤساء أو محتاجون، لا تعرف نظام الأجور ولا تعرف المال ولا
تتعامل به، أوجد الناس لأنفسهم نظاماً: يشتركون جميعاً في الإنتاج، ويشتركون جميعاً في
الانتفاع به: حيث يعرض هذا الإنتاج ويأتي كل إنسان ويأخذ ما يكفيه دون مقابل، دون أن
يكون العمل إلزاماً أو وظيفة، تركوه لإرادة الإنسان ورغبته الحرة، أما ما تحتاجه المدينة من
أعمال عامة فهو تناوبي وتطوعي.... «وانتهى بذلك أي تفاوت في الدخل أو حاجة إلى النقود أو
المكوس أو الشرطة أو السجون، كما انتهى ذلك الصراع على الرزق الذي تنشب عنه
الصراعات الأخرى، وأصبحت كل الموارد مشاعاً بينهم، الأرض والزراعة والمواشي
والمحاصيل، يعيشون جميعاً كما يعيش أفراد عائلة واحدة...».

في هذه «البوتوبيا» لا يحمل منصب الأمير أية مسئوليات، وهو يشارك بجهده العضلي في
الإنتاج عن طريق العمل في حدائق القصر، بعده يفرغ للتعرف على القصر والمدينة وما
حولها، ويمضي بصحبة الأميرة دون حجاب أو حراس، وهي تنبئه بأن في القصر غرفة واحدة
اقتضت حكمة الأسلاف أن تبقى مغلقة أبداً الدهر «إن فتحوها فهم يفتحون على أنفسهم أبواب
الشر والهلاك...»، وأهل هذه المدينة لا يعرفون الكذب، وفي مناخ الصدق السائد يحدث
الأميرة والحكيم جلال الدين عن حقيقته، والزمن الذي جاء منه، وما تحقق من منجزات علمية
هائلة، فيصمم الحكيم على الإفادة من تجربته لتطوير المدينة، ولا يجد هو داعياً لذلك، ثم
يخرج إلى المدينة متحرراً من ثياب الإمارة وطقوسها، ويتعرف إلى امرأة جميلة من أوساط
الناس، يصحبها إلى بيتها، ويتعرف إلى أبويها، ويشاركهم الطعام والتبذير والعمل، وتغني له

«بدور» التي تهوى الغناء (ويغنى لها بدوره واحدة من أغنيات سيد دوريش (التي كانت غداء غربته في صقيع المدن الشمالية...))، وتتوثق علاقته بها، فيستحمان معاً في مياه النبع (سيق له أن استحجم مع ليندا في حمام سياحة يمنتج سياحي، وسيصبح طويلاً مع سناء، كما سيلقى) ويصبحان عاشقين. ومرة ثانية سينقسم خليل بين حياة منضبطة تضيئها نرجس وأخرى عفوية تتألق فيها بدور، لكنه في كل الأحوال يتنفس عطر الحب «عرفت خلال الأيام التي قضيتها أتجول متحرراً من كل التزام.. كيف يصبح الحب وجوداً مادياً مثل غلالة رقيقة تغطي الناس والبيوت، حضوراً شفافاً زاهياً ألمسه وأحسسه وأستشقه في الهواء كالعير.. وما علاقة الحب التي تنشأ بين الرجال والنساء إلا جزء من هذه العلاقة... ويصدق وبساطة وعفوية تأتي العلاقة الجنسية باعتبارها استجابة لهذا القانون...». وتساله نرجس: «ألسنت سعيداً؟» «نعم.. هذا هو جوهر القضية. كيف أجزؤ على القول بأنني لست سعيداً، وأنا الذي طرحت خلفي عالماً مسقوفاً بالأجنحة السوداء»، ونفذت إلى مدينة تشبه غمامة من العطر؟...» وتزيد نرجس من سعادته فتثبته بأنها حامل «وبمثل ما جازني في سنوات العمر الماضية طفل وهبته لوطن ليس وطني، فما أنذا أجد نفسي مرة أخرى أباً لطفل أهبه لهذه المدينة وهذا العصر...» (مرة ثانية: لاحظ أنه لم ينجب في مدينته وعصره).

لكن الحكيم لا يتوقف عن مطاردة حلمه بأن يستعير آلة من آلات القرن العشرين، فأصبح يتفق وقته كله مع الحرفيين، وبدأ انشغاله يظهر في شيء من الإهمال لمراقبي المدينة، وذات فجر يأتي كي يوقظه ويبشره بأن الحرفيين قد نجحوا في صنع سلاح جديد، هو مدفع له قذيفة ذات قوة تدمير هائلة، ويصحبه إلى الاحتفال بتجربته، وتنتج التجربة فيبتهج الجميع ما عداه... «انتهى الزمن الجميل، لأن هذا المدفع سوف يفرض منذ الآن منطقته الخاص، وله لغة سوف يجبرهم على الحديث بها، وهو يريد منذ اليوم حاكماً يتحكم في قوته ويشرف على استخدامه، ويأمر متى تنطلق قذائفه أو لا تنطلق، ومن يملك هذه القوة سوف تكون له اليد العليا التي تفرض على الآخرين سلطتها وسطوتها. انتهى التكافؤ الذي يضمن العدل، ويتيح لجميع الناس حياة متساوية، فليبشروا بقذائف النار تتفجر تحت جحورهم...».

يترك المحتفلين المبهتهجين الصاخبين ويدخل إلى القصر وحيداً، فيتناهى إليه غناء بدور— وقد اعتاد أن يسمعه، بعد اختفائها من حياته، كأنه يأتي من السماء— وتتبع مصدره حتى وصل به أمام الغرفة المغلقة وخيل إليه أنها وراءه، حطم الباب وهو مسحور بغنائها، فوجد باباً آخر يحمل تحذيراً له، ويتيح له فرصة التراجع، لكنه لم يتراجع، فتح الباب الثاني فتدفق الهواء الأصفر الساخن الفاسد كريح الراححة ليجتاح كل شيء، فتتهاوى مدينة «عقد المرجان».

وتطوح به الريح خارجها .

لماذا؟ لماذا فعل ما فعل... أه... إنه ذلك الظل، ذلك العطب الأصيل الذى ظل على مدى التاريخ يشعل الحرائق ويصنع الحروب ويبيد المدن والبشر. كنت أعرف أن ذلك سوف يحدث، أعرف أنه إرث أتقاسمه مع الناس جميعاً وأحمل حصتي معى، قوة غشيمة، بدائية، عمياء، أفرخت جرائم القتل، وحفرت أودية الموت والهلاك، واخترعت المشائق والسجون وغرف التعذيب... إننى لم أكن ضحية تلك الغرفة السرية المدفونة فى الجبل، وإنما ضحية غرفة سرية أخرى مدفونة فى كهوف الذات».

هكذا انهارت يوتوبيا خليل الإمام، وأفاق ليجد نفسه مطروحاً أمام ضريح الشيخ الصادق، فلملم أجزاءه المتداعية، وعاد لبيته الذى لم يغب عنه سوى الساعة، لكن ما رآه سيقفى منقوشاً فوق صحائف القلب.

(2) خليل الإمام: العطب في الداخل والخارج

تخترت الرؤيا التي أضاعت القلب، وعاد الزمن يستأنف سيره الروتيني، فعاد الدكتور خليل إلى جامعته وامرأته، يسعى لتحقيق تلك المصالحة المستحيلة بين زمن الحلم وزمن الواقع، وهو يحس بأنه قد رجع شخصاً جديداً يلتقي ببهاء الطبيعة، ويقبل بحماس على عمله.. «هارياً من نفسه، أرتدى في طواحين العمل والواجبات الاجتماعية، نشاط أكاديمي بالنهار وزيارات عائلية بالليل، أكرر نفسي مع اليوم الذي يكرر نفسه، أحاول أن أجعل الشخصيات المتناقضة التي تسكنني تتحد في شخص واحد، وتتعامل مع الناس بسلوك يلقي الرضا منهم، كما أحاول أن أجمع الأزمنة المتعددة المتناقضة في زمن واحد، وأن أضبط إيقاع هذا الزمن الداخلي مع الزمن الخارجي... وبدأت أتعب...»، لكنه قبل أن يعود للسقوط في مهاوى الكآبة، وتملاً سماء طيورها الجارحة السوداء «أشرقت في أفقه سناء كانت الجامعة في رحلة إلى مدينة «قورينا» الأثرية، ومع الفجر خرج يشهد الشروق أمام «الجيل الأخضر».. فجاءت تلقى إليه تحية الصباح، هي تماماً بدور التي عرفها وعشقها في «عقد المرجان»، لا فرق بين المرأتين سوى «أنها لا ترتدي الآن جبة الحرير، بل رداءً عصرياً...» معيدة في كلية الصيدلة، حضرت محاضرة له عن «ألف ليلة...» وناقشته فيها قبل زيارته للشيخ الصادق (وهو يسائل نفسه: هل احتفظت ذاكرته بشكلها وصاغت بدور على مثالها؟) قضى اليوم كله معها بين أطلال المدينة وتجليات الطبيعة، وقال لها صامتاً: «أحبك...».

ورجع خليل إلى انقسامه- الذي بات مألوفاً لنا- بين المرأتين: بعد أن عرف سناء راح ضيقه بامرأته يتزايد، ويرأها «القالب الجاهن الذي ينفع زوجة لكل العصور وكل الظروف... تمر بها الأحداث وهي ثابتة ثبات الحقائق الأزلية في الحياة...»، وحين توترت علاقته بسناء - نتيجة سوء فهم من جانبها- لم يكف عن حبها وسقط مريضاً، وبعد أن عوفي تبين أنه أصبح عاجزاً عن القيام بواجب الزوجي مع امرأته، ثم انتهى سوء الفهم - مكيدة دبرها أحد العاملين في الجامعة- وأشرقت سناء من جديد «نجمة تضيء القلب...»، وبات جلياً أنه قد أحبها، فمن خلال علاقته بها تكشف له أشياء في ذاته كان غافلاً عنها، وتذكر أحداثاً من ماضيه كان ناسياً لها.

ويظل يتأرجح بين المراتين: حين يترامى إلى امرأته نباحاً علاقته بسناء يفاجأ بفاطمة أخرى لا يعرفها «كتلة من الهيجان والتمتر والغضب...»، فيزداد اقتراباً من سناء، يتردد على بيتها ويتعرف إلى أمها وأخيها، ويعرف أن أباهما الراحل كان هو ذاته ضابط الشرطة القديم، قبضة السلطة الباطشة، ويسترجع ما قيل عنه من أنه تزوج امرأة كانت تشتغل بالرقص في ملاهى تونس، لكنه حين يرى الأم يرى لها وجهاً لا يخلو من جمال «طافحاً بالأسومة والطيبة والانكسار...»، وتصل به جولاته في المدينة إلى منتجع سياحي حديث أنشئ على الشاطئ، يعجبه فيكتري داراً صغيرة يقيم فيها وقد اتخذ قراره: «انتهت فاطمة، خرجت من حياتي إلى الأبد...»، ويتنازل لها عن الشقة التي امتلكها مقابل إرثه عن أبيه لتوافق على الطلاق.

أهم ما يحدث له في هذا المنتجع لقاءه برقيق صباه وحبه القديم جمعة أبو خطوة، وكان آخر ما يعرفه عنه أنه ذهب يكمل دراسته في الأزهر، لكنه يجده الآن وقد أصبح المغنى والموسيقي المعروف أنور جلال (يقول أنور رداً على اندهاشه: إنني لم أقم إلا بواجب الوفاء لمدرسة الفنانين العظماء من أمثال الشيخ سيد والشيخ زكريا، كلهم بدأوا بارتداء العمامة وانتهوا إلى صناعة الفن)، وعن طريقه يعرف تلك الواحات الخفية في صحراء العرش والتجهيم، تلك الأنفاق السرية الحافلة بالشراب والغناء والجنس والمرح، وسرعان ما يصبح واحداً من الشلة، وسرعان ما يفلسف لنفسه الأمر: «إن هذه السهرة بكل مبادئها، أو بسبب هذه المبادئ، تمثل في نهاية الأمر، تحدياً لمجتمع التزمت والمحرمات وطقوس القِيظ والصحراء والجفاف... إنها سير في الطرقات المتنوعة... وخروج على قوانين القبيلة وتعليماتها، صرخة احتجاج في وجه مؤسسات اجتماعية وسياسية ودينية، تسعى كل يوم للاعتداء على الهامش الصغير الذي تبقى للإنسان بعد أن ترك لها كتاب العمر تملأه بتعليماتها ووصاياها... إنني لأول مرة أخاطب رجالاً يتمتعون بالسلطة والنفوذ، ممن يرعون هذه السهرات ويضمنون لها الحماية والتموين مقابل زيارات متقطعة ومتباعدة، وما أن تعرفت إليهم حتى ازدت إعجاباً بهم واعتراضاً بقدرتهم النادرة على تحقيق هذا التعايش الجميل بين الأتعة والقناعات...»، وطبعاً في مثل تلك السهرات أن تراوده واحدة من النساء عن نفسه، فيتعفف في المرة الأولى، ثم لا يتعفف في الثانية.

لكنه بعد أن حصل على ورقة الطلاق وخطب سناء عاش أياماً كأيام عشقه القديم لليندا ولبدور (عدا الممارسة الجنسية الكاملة): يقضيان اليوم كله على الشاطئ – تلك كانت عطله الصيف – يسبحان ويتحدثان ويتناجيان ويتناقشان في كل شيء، حكى لها عن ماضيه في مدينة الشمال وفي مدينة عقد المرجان (لعله كان متواطئاً مع نفسه حين شبه حبه لليندا

وعشقه لساندراً بأنه كان «بحثاً عن شريك للرقص في مدينة تشبه قاعة رقص كبيرة...»، ولعله كان صادقاً حين قال عن نفسه إنه كان يعرف أنه «في تلك المدينة مجرد عابر طريق يحمل رمحه، حجر يتدحرج فوق الأعشاب، وظل يتسكع في حدائق الليل...»، وتغنى له سناء «قولوا لعين الشمس»، ويعرف أنها تهوى الغناء والموسيقى لكنها تكبت هذا الهوى، ثم تتشجع به فتقترح عليه أن يقدمها معاً - في حفلة الجامعة - عملاً مسرحياً غنائياً، يمثل فيه هو وتغنى هي، وجاعته بنص عن رابعة العدوية، وافق أولاً، ثم تردد حين كشفت عن موهبة حقيقية في الموسيقى والغناء، وقام بتمزيق الكراسة التي تحوى النص استجابة لشعور بالنقص تجاهها «كنت دائماً أشعر بالنقص أمامها، وأرى نفسي ذرة تدور وتدوب في دائرة الضوء المحيط بها...»، وهو يعي بأن خيانتها مع امرأة السهرات تلك لم تكن سوى «حيلة رخيصة لا تدل على القوة وإنما على الضعف واليأس، أرد بها الاعتبار لكيان ينسحق ويتلاشى أمام طغيان هذا الحب، لم أجد شيئاً آخر أفاخر به وأسعى لتأكيد ذاتي الرجولية من خلاله إلا عضو الذكورة أرفعه في مواجهة هذا الفيض الغامر من حبها...».

وتظل تتراكم كل هذه المشاعر الشوهاء كي تحدث المفاجأة الأخيرة: خرجت سناء مغضبة بعد أن مزق مشرووعها، وبدت له سهرة أنور مضجرة للمرة الأولى، وباتت معه ذات المرأة، وفي الصباح شغل نفسه بجمع وترتيب ولصق مرق الورق، ومضى بها إليها، ورغم تسامحها فقد أدرك أن العفوية في علاقتهما قد انتهت، وتركت مكانها للتنازلات المحسوبة، وانقضى الصيف وخلا الشاطئ واقترب العام الدراسي، وعليهما أن يسعيا للتكيف مع واقع جديد، وهو يعاني جولاته الخائبة بحثاً عن مسكن يؤويهما، ويأخذها في جولة بالسيارة في شوارع طرابلس، وما أصدق الوصف الذي يقدمه لمدينته: «لم تعد قرية ولم تصبح مدينة بعد.. لا هي شرقية ولا غربية، لا تنتمي إلى الماضي ولا تنتمي إلى العصر، معلقة بين البحر والصحراء، وبين زمن مضى وزمن لا يأتي، تعيش مآزقها التاريخي منذ أن تخلت عن طبيعتها القروية وفشلت في اكتساب طبيعة جديدة... ظلت معلقة بين ماضيها وحاضرها، لا تجد شيئاً تنتمي له أو ينتمي إليها، تنظر بريية وخوف إلى العالم الذي يحيط بها... إلخ..» (أرجو أن تقرأ الوصف كاملاً - ص ٢٣٥ وما بعدها - فالاجتزاء قد لا يفيد، وهذا التوصيف للمدينة هام جداً في الكشف عن دوافع الموقف التالي، ودوافع سلوك خليل الإمام على وجه العموم)، ولا يجدان مكاناً يذهبان إليه فيقترح أن يذهبا لداره ويشربا القهوة، وهناك تتلبسه لحظة جنون مفاجئ، هي انفجار لكل ما تراكم داخله، فينقض عليها يمزق ثيابها ويحاول اغتصابها وهو يهذى.. «ما كنت لأنتبه وسط دوامة الشيق والهذيان والجنون إلى رعب ما حدث لو لم يرتطم رأسي بصلاية الأرض

وأنا أسقط متدحرجاً فوق اليساط وقد تشنجت أطرافى تعنصر سناء الباكية الدامية، التى تقاومنى وتدفعنى عنها دون جدوى، الآن فقط أستطيع أن أسمع صرخاتها. وأرى الرعب الساكن فى عينيها فأتركها تتحرر من قبضتى، تنهض وتعيد التنورة بسرعة وارتعاش إلى مكانها، تغطى بها عرى فخذيها، وتخطف سترتها تغطى بها عرى صدرها الذى تمزق عنه القميص، تعدو هاربة وخيط من يكانها يهرب منها ويعود ليلتف حول عنقى.... ويتزايد جنونه فيحطم كل شيء حوله، ثم ينتهى إلى ضحك صاخب، واحتقار لنفسه وللنوع الإنسانى الذى ينتمى إليه. سيلجأ إلى أنور وخمره، وسيلعب دور المهرج الذى يعطى للنكت الجنسية غطاها الأكاديمى، ولا يزهو بشيء سوى هذا العطب الجميل الذى أصبح وساماً يتلألأ فى ضوء الليل....»

زمن يمضى، وزمن آخر لا يأتى، ولن يأتى.

أغلق خليل الدائرة: رفعت الأقلام وجفت الصحف.

* * *

ولكن.. هل حقاً رفعت الأقلام وجفت الصحف؟ هل تبدو هذه نهاية كل شيء؟ ولماذا فعل خليل ما فعل؟ لماذا أطفأ بنفسه النجم الوحيد الذى أشرق فى عالمه البائس، فأبدل ظلمته نوراً وكانته فرحاً ووجشته أنساً ومسرة؟

لنلاحظ، أولاً، أن هذا موقف متردد، فى الجزء الأول: اصطحب ساندرا إلى بيت ليندا دون أن يخبرها، وفى المرة الثانية لم يكتف، بل أدخلها إلى فراشه، حتى لو كان ساهياً فى الأولى، وشلاً فى الثانية، فهو يعرف- كما نعرف- أن للنسيان دلالة، وسلوك المخمور دلالة كذلك. ثم هو فى الجزء الثانى ينعم بحب نرجس وعشق بدور، لكنه يفتح على الجميع أبواب الجحيم (رغم الفرصة الثمينة التى أتاحت له كى يتراجع عما انتواه، المتمثلة فى الباب الثانى المكتوب عليه تحذير واضح للأحمق الذى يقرأه بأن يعود من حيث أتى)، ويتسبب- برعوتته- فى تفويض تلك البيوتوبيا الجميلة.

ولنعترف بأن الروائى الماهر يحسن التمهيد لمثل تلك المواقف، فيظل- على مهل- يراكم الأسباب المؤدية لها، حتى يأتى تفجرها مبرراً ومعقولاً، ولعل هذا يتجسد فى الموقف الذى تنتهى به الثلاثية أكثر من سواه: إن بواعيه تتراكم: انقضاء الصيف، وضرورة أن يترك مسكنه هذا المؤقت، وغشله فى الحصول على مسكن، وضغوط العائلة والمجتمع، وفساد الواقع داخل الجامعة وخارجها، وتمزقه بين إلحاح الجسد الذى يتطلب الارتواء ونفوره من ممارسة الجنس مع «امرأة عامة» والسهولة المخاللة التى تتيحها تلك السهرات الحافلة، وشرط

العضوية الدائمة فيها أن يتخلى عن وعيه الحاد، المؤدى للتردد بين «ما يلقاه»، «ما يبغيه»، وأن يقدم لها ما يقدمه الآخرون، أعني هذا «التعايش الجميل بين الأئنة والقناعات»، فلست أظن تقديم الغطاء الأكاديمي للنكت الجنسية كافياً.

ولنلاحظ، ثانياً، أن الندم متردد كذلك: بعد قرار ليندا أن تخرجه من حياتها للأبد يقف مزروعاً أمام البيت... لم أكن أتخيل أن تأتي بهذا الشكل الموجع، وأن يكون أنا الذي يصنع هذه الكارثة بحماقته وجهله...». وهو يضرب في الشوارع تائهاً، يحاول الهرب من الكائن الآخر الذي يحمله في داخله، هذا الرجل البدائي «الذي يطل برأسه ليدمر كل علاقة مبهجة يراها تنمو كشجرة ورد في بيضاء العمر، يتسلل ملتجئاً بالظلام، ليطلع بخناجره.. البشر الذين أحبيهم، ويشعل الحرائق في البيوت التي منحتني الأمان...»، وهو بعد أن فتح أبواب الجحيم على المدينة الجميلة يرى نفسه ضحية غرفة سرية مدفونة في كهوف الذات «تمتلئ بهواء أصفر ظل ملوثاً منذ أن قتل قابيل أخاه هابيل، غرفة مهما وضعنا فوقها الأقفال وأسياخ الحديد، وتظاهرتنا بأنه لم يعد لها وجود... فلا بد أن تكشف ذات يوم عن نفسها، وتغمر الدنيا بهوائها الملعون»، ويتصاعد الندم بعد خروج سناء، ويتحول إلى رغبة جارفة في الانتحار، ليقتل هذا المسخ الذي يساكنه جسده، هذا الكائن العدوانى الشرس الطالع من ظلام القلب، لكن الرغبة في الحياة تنتصر، فيتحول إلى هجاء النوع واحتقاره... «أرى أن هذا الاحتقار شعور يليق بى، سأتعايش معه، وأقتنع به، وأمضى في الحياة مستسلماً لهذا التشويه الروحي الذي لا صلاح له...».

لست أريد التعميم، والمضى إلى القول بأن الإنسان - في جوهره - خاطئ وملعون، يحمل بذرة دمار أينما كان، فالرواية - بالتعريف - رواية فرد (وإن طمحت لما هو أكثر)، وهذه رواية خليل الإمام، ومن ثم فلننتى أتساءل: أين يمكن أن نبحث عن سر هذا العطب أو التشويه؟ في طفولة خليل حادثة يذكرها أكثر من مرة: مرة حين خرج مع ساندرا لقضاء بضعة أيام في «الأراضي العالية»، وأعاد الخلاء فوق هضبة تحيط بها الجبال والغابات إلى ذكريات طفولته، فجاءت هذه الذكرى: «حسبوني أكثر من مرة في عداد الأموات، كانت إحداها عندما استخدم الرجل الذي جاء لختاني أدوات ملوثة، فتورمت تلك القطعة من اللحم، وأسلمتني لمرض كاد يقتلني... ولعل إنساناً أشار بيتر تلك القطعة انقذاً لبقية الجسم من التسمم، لكن البادية لم يكن بها أطباء وجراحون يقومون بهذه المهمة، وعندما نجوت من الموت كانت تلك القطعة لا تزال في مكانها، لم ينقذها إلا جهل الناس وغياب الأطباء...». ومرة ثانية ترد إلى وعيه في لحظة استبصار نافذ وهو يحلل مشاعر عجزه عن مقابلة حب سناء له بحب مماثل..

«ذلك العضو الذي كدت أفقده، وأفقد حياتي بسببه أثناء الختان على يد حلاق غشيم هو الشيء الوحيد الذي لا تملكه سناء، وبه وحده أعلن انتصاري، وأرضى سلالة الفحول الذين ينتحيون في صدري...».

وقد كان يمكن لمثل هذه المائدة الطفلية ألا تكتسب أهمية كبيرة لولا أن هذا العطب يتجسد أساساً في علاقته بالمرأة، أي في تكوينه النفسي- الجنسي- من ناحية، ولنشأته في مجتمع ذكوري مطلق، من ناحية ثانية، ولا شك في أن تلك النشأة قد أدت لالتواء مشاعره نحو الجنس الآخر، وتمثل هذا الالتواء في صور سلوكية عديدة، من أوضحها محاولة قهر هذا الجنس باختراقه للسيطرة عليه (وما أشبهه هنا بمصطفى سعيد بطل «موسم الهجرة...» الذي استقر في وعيه أنه قادر على غزو الغرب بتلك القطعة من اللحم ذاتها!)، وهو يحدثنا عن هذا الالتواء أكثر من مرة كذلك، فهو يقول: «أعرف أنني سعبت إلى المرأة تلبية لاحتياج إنساني، ولكنني سعبت بنفسية تحمل ندوب الجراح القديمة التي تصيبنا بها مجتمعات القبائل الصحراوية التي جاءت تسكن المدن... وكانت هذه اللعبة التعويضية هي التي تسيطر على سلوكي...»، ويقول أيضاً: «إنني أحب الواحدة منهن وكأني أكرهها وأحقد عليها، وأحملها وحدها مسؤولية الأرض المحروقة في صدري، وما عانيت من إحساسات العار والخجل بعد كل عملية استئناء، أو مضاجعة وهمية لنساء فوق الورق... هذه المشاعر التي تشبه علقاً ياكل الروح التي أفسدت علاقتي مع ليندا، وهي التي أرغمتني هذه الليلة على أن أرفض صحبة ساندرا...» (ولسنا بحاجة لأن نضيف: وهي التي أفسدت علاقته مع سناء أيضاً).

أنت ترى أن صاحبنا لا يتقصه الاستئصار، لكن المسألة ليست استئصاراً قدر ما هي تكوين نفسي لكي يتغير، فلابد أن يتغير السياق الذي يحتويه، ويحدد له استجاباته وردود أفعاله: وقد رأينا أن السياق لم يكن كذلك، فأت عليك شيء من وصف خليل لمدينته التي ينتمي إليها، والتي عاد ليعمل ويقيم فيها: مدينة تضن بمكان يسمح بأن يقضى فيه رجل وامرأة - قدما للمجتمع ما يطلبه منهما: الرباط الرسمي- لحظة ترويح قصيرة، مدينة «يرتعب قلبها البدوي عندما يأتي ذكر الأندية والمسارح والملاهي والحانات وقاعات الرقص ومدن الألعاب ومراجيح الأطفال وبكاكين الورد وجمعيات الرفق بالأطفال والأشجار والطيور»، أحرق أهلها أشجارهم واستبدلوها بأعمدة الأسمنت، ونحروا جمالهم واستبدلوها بحشرات حديدية «يركبها الواحد منهم وكأنه نبي تخلف عن عصره. وجاء يركب براقه: كى يلحق هذا العصر...» مسئولوها حائرون بين قناعاتهم وأقنعتهم، السادة القدامى ما يزالون، وقد لحق بهم سادة جدد، وهم جميعاً «يحملون تناقضاتهم فوق أكتافهم ويمضون في الحياة كأنهم

شخصيات بيرانديللو التي تبحث عن مؤلف، يعملون سدة لدى الهة الأعراف والتقاليد والأخلاقيات، ويؤسسون - في ذات الوقت - معبدًا ديانتة الكفر بهذه الآلهة...، والجامعة ليست استثناءً من هذا كله، وخليل يعرف يقينًا أن «البيئة الجامعية» رغم القشرة الحضارية - إنما هي مشدودة إلى أكثر تقاليد المجتمع تزمناً...»، وقد رأينا كيف تحاصر الشائعات والمطاردات والمكائد شابة جميلة مستقلة مثل سناء، وكيف تعجز عن حماية نفسها دون اللجوء لذات الوسائل. أضف لذلك كله ضغط العائلة والقبيلة والموروث والساند... إلخ.

فكيف يمكن أن يجد خليل الإمام خلاصه؟

إن أية نهاية أخرى تنتهي إليها هذه الثلاثية لن تكون سوى لون من الوعظ أو التبشير، أو تجميل الواقع القبيح. وكلها أشياء يضيق بها الفن الجميل الصادق.

* * *

هذا عمل محكم، من آيات إحكامه قلة عدد شخصوه (الشخص الرئيسة فيها لا تبلغ العشرة) واستوائها وحسن تصويرها، حتى الشخصوه التي لا تلعب أدواراً رئيسة فيها (دونالد، عدنان، أنار في الجزء الأول - الحكيم والشاعر في الجزء الثاني - محمود وشعبان وأنور في الجزء الثالث) معتنى بتقديمها وإكسابها قدرًا من التمايز. ويخيل إلى أن صاحب الثلاثية حاول أن يقدم فيها مكافئًا للذات الإنسانية «وطبوغرافيتها» كما يحددها الفرويديون: الجزء الأول يكافئ «إلهي» أو «الهُو»: مستودع الرغبات الغريزية الباحثة عن الارتواء والتحقق وانتهاج أكبر قدر من اللذة (ولعل هذا يتمثل فيما يحفل به هذا الجزء من خمر ومخدر وجنس: سوى وجماعي وغير سوى، وسكر وقصف ولهو ورغبات عدوانية وغواية... إلخ)، والثاني هو مكافئ «الأنأ الأعلى» حيث الضوابط والكوابح والنواهي نابعة من الداخل، وقد تمثلت ما في الخارج من قيم ومعايير (ونحن نقرأ فيه هذه الجملة الدالة: «انتهى شكل الدولة، وارتقى البشر إلى مستوى التعامل من خلال الذات العليا». فلا مجال هنا لعدوان أو أثر أو خداع أو رغبة في إيذاء الآخر أو سلب ما يملك، وثمة انسجام بين الإنسان والطبيعة، وولع بالشعر والموسيقى والغناء، وتآلف مع ماء النبع وضوء القمر، لذا كان حتمًا أن يتقوض هذا العالم حين يعرف آلات العدوان والدمار)، يبقى الثالث وهو يكافئ «الأنأ» التي تعمل دائماً للتوفيق بين هذه وتلك، بين مبدأى اللذة والواقع، وعلى قدر نجاحها يتوقف حظ الفرد من السواء أو الاضطراب.

هذا تفسير أطرحه للمناقشة.

ولم تكن «ألف ليلة...» هي فقط الموضوع الذي اختار خليل أن يدرسه، لكنها هي «النص

الثاني» أو «النص المضمرة» في هذا العمل، فهي لا تكاد تغيب عن قارته أبداً: هي تكتئب يتكى عليها خليل لغواية النساء باتخاذ هيئة الشرقي الخارج من قلب الأسطورة، وهي سمة من سمات تفريده بإرث خاص، وهي ملجأه الذي يلوذ به إن خلا عالمه من النساء: حين قررت ليندا إخراجه من حياتها مضى إلى شهر زاد «ساقضي يومي كله بصحبته، أراقبها وهي تواجه ملكاً مجنوناً يريد قتلها كل ليلة.. سأعرف منها كيف استطاعت بقوة الخيال أن تتقذ عنقها، وتضمن النجاة لبنات جنسها، وتعيد قاتلاً يزهو بسفك دماء الصبايا بشراً مرة أخرى»، كذلك كان الأمر حين خلا عالمه من ساندرا، لم يجد سوى حضن شهر زاد: «لأصرف وقتي كله لها، ولأراقبها بأكثر مما راقبها شهريار في لياليها، أننى أمتحها ليلى ونهارى، ولا أجلس مثله صامتاً وإنما أناقشها، وأحاول أن أعرف المعاني الخفية التي تخبئها وراء المعاني الظاهرة...».

ثم هي مرآة تنعكس على صفحتها أحاسيس الأبطال وأفكارهم: هذا خليل يغبط صاحبه «عدنان» على يقينه بانتصار الثورة في الأرض العربية ذات يوم، بعد أن قضى في جنوب لبنان شهوراً ثلاثة (يقول له عدنان: «لم أعد أرى النصر احتمالاً، وإنما حتمية تاريخية يصنعها رجال ونساء عشت معهم، ورأيتهم وهم يتزنون بالنار ويؤسسون أسلوباً جديداً لإدارة الصراع...»)، ولأنه لا يملك مثل هذا اليقين فهو لا يستطيع أن يدفع عن نفسه الإحساس بالعبث، بل ويرى هذا العبث ينسحب على بحثه أيضاً: «ها هي البطاقات تمتلي بالأزواج الذين ينتقمون من عشاق زوجاتهم بقطع أحاليل العشاق، والنساء اللاتي يستدرجن رجالاً إلى مضاجعهن ويقتلنهم بعد ليلة حب ومجون.. وغير ذلك من أحداث يختلط فيها العشق والجنس بالعنف والموت، فأجد دائرة العبث قد أحكمت حلقاتها...»، ثم ها هو في طرابلس، ضائعاً بأمراته وحياته، يجفوه النوم، وترف في سمائه الطيور السود، وتناديه كائنات البحر فيهرب إلى «ألف ليلة...»، ويحاول أن ينتقى من صفحاتها ما يلائمه، هنا والآن... «سأبحث عن أكثر جوانبها رعباً...، سأبحث عن قضايا المسخ والتشويه والموت والانتحار.. لعلها تضيء شيئاً من محنتي...»، وهو لا يتم بحثه هذا، بتركه مفتوحاً، وينطلق إلى مدينة عقد المرجان. وما هذه الرحلة كلها- بتفاصيلها وبنائها وشخصياتها: الأميرة والحكيم والشاعر والمغنية، وطريقة روايتها- إلا رشفة عذبة من «ألف ليلة، يصوغها مثقف مرور هارب من القرن العشرين. حتى سناء- النجمة المضيئة في الجزء الأخير من الثلاثية- هي من وحيها كذلك، وهي قد قرأت بحث خليل، ورأت شهر زاد في الضوء الذي يتفق واحتياجاتها هي. تقول سناء: «توقفت عند تلك الصفحات التي تشرح فيها كيف أن شهريار بدأ مع بداية القصة كبيراً شامخاً له

حضوره الطاغى، بينما بدأت شهر زاد صغيرة ضئيلة، تساق إلى عرس موتها، ثم سرعان ما صرنا نشاهد تبادل المواقع بينهما، إذ بدأت شهر زاد تكبر وتتسامق، بينما يتضائل شهر يار ويتلاشى..... هذا ما رأيته سناء فى «ألف ليلة....».

ولعلنا لا نبالغ لو قلنا إن العمل كله استلهم جديد ألف ليلة، لا يعود لها كي يعيد صياغة هذه الحكاية أو تلك من حكاياتها، بل يقدم نصاً موازياً لها، لكنه ينتمى لعصرنا نحن، يحمل همومنا، ويحاول التعبير عنها.

وقارئ هذا العمل لابد أن تلفت نظره تلك اللغة الصافية الموحية التى كتب بها، لغة لا عجمة فيها ولا التواء، لا رطانة ولا تبالغ، لا توليد ولا افتعال، لا إغراب ولا إسفاف، تلمس نحو ما تريده مباشرة دون إطناب كثير. تتألق فى كثير من صفحاتها- خاصة حين تصف عناصر الطبيعة فى مدينة الشمال الباردة أو مدينة الخيال الجميلة أو بحر طرابلس وجبلها الأخضر، أو تصور فيض العشق أو لظى الهجر- وتبلغ مستوى من النثر الفنى الخالص.

لهذا كله، فإن ثلاثية «سأهيك مدينة أخرى» تمثل إضافة ثرية لنهر الرواية العربية الذى يتدفق- هذه السنوات- بالخير والخصب، ويتقدم خليل الإمام- عفواً: الدكتور خليل الإمام- ليشغل مكانة بين أبطالها بجدارة وامتياز.

1991

علاء الديب في «أطفال بلا دموع» بعض ما رآه وحكاه منير عبد الحميد

هذا كاتب لا يهوى الثثرة أو التزديد. أعماله قليلة محكمة، أنضجت على مهل وصيغت باقتصاد، فيعد ربع قرن من صدور مجموعته الأولى «القاهرة، 1964»، لم ينشر علاء الديب سوى مجموعة أخرى «صباح الجمعة 1974»، ثم روايتين قصيرتين «زهر الليمون 1987»، و«أطفال بلا دموع 1989»، وفي تقديم هذه الأخيرة يرى الدكتور شكرى عياد أن موهبة الكاتب تجد في الرواية القصيرة أنسب شكل لها.. «فهنا يتسع المجال أمامه للتأليف بين هذين العنصرين المتناقضين: العاطفي والساخر، ولا يكون في الوقت نفسه مطالباً بنسج التفاصيل التي تغلف العالم القصصى في الرواية الطويلة (فالتفاصيل عنده لا تكون علماً متكاملًا معقولاً بل تراكمًا من اللحظات التي تفتقد المنطق في كثير من الأحيان).

بعبارة أخرى: إن الكاتب يحيل إلى الخبرة المتراكمة لدى القارئ، لا بالفن القصصى وتطوره فقط، بل وبالحياة ذاتها التي يصدر عنها. إنه ينتقى- بعناية شديدة- «فرداً» يتحول (خلال عملية الإبداع ذاتها، وبفعلها) إلى «نموذج دال». هو فرد له تكوينه النفسي والعقلي، وتاريخه الشخصي المتفرد من ناحية، ثم هو تكتيف وتقطير ويلورة لكثير من الخصائص والسمات التي تشاركه فيها، نحن أبناء واقعه وزمانه من الناحية الثانية. هكذا كان فتحى فى «القاهرة» وعبد الخالق المسيرى فى «زهر الليمون»، وهكذا يتقدم إلينا منير عبد الحميد (أو الدكتور منير عبد الحميد فكار، كما يصر على كتابة اسمه كاملاً، حتى لا يختلط بغيره) استاذ الأدب العربى فى جامعة «المطل» بمدينة «دلوك»، خرج فى إغارة لا تنتهى إلى هذه المدينة الصحراوية التى يقول عنها إنها «وطنه الثانى» خرج مع من خرج «حين بدأت طوابير النمل تفر خارجة، بعد أن نكشت أعشاشها وتصارعت - بما فيه الكفاية - على الفتات».

هو- فى زمن الرواية- يقضى أياماً من إجازته السنوية بين القاهرة والإسكندرية هذه الأيام القليلة هى فرصتنا المتاحة للتعرف إليه، طبيعى أن تتعدد المستويات وتتوالى الانتقالات حرة فى الزمان والمكان: طفولته فى «كفر شوق» (لاحظ الاسم)، بصعيد مصر، حبه الخائب فى أول شبابه بعد أن أنهى دراسته فى «دار العلوم»، حياته فى منفاه الاختيارى أو «وطنه

الثاني»، زواجه وطلاقه، غرفة البنسيون التي يشغلها وسط المدينة، شوارع القاهرة ومقاهيها، شقة عشيقته في الإسكندرية، عيادة الطبيب النفسي، فندق فاخر في رأس البر... ينتقل بنا الروائي في حرية كاملة لا يحدها سوى المنطق الداخلي للبطل الوحيد، وهو يستدعي وجوهاً وأحداثاً وذكريات وأفكاراً ومشاعر. لكن هناك ذكرى واحدة تفرض نفسها بإلحاح وتواتر، مكانها قريبه الصغيرة وزمانها طفولته البعيدة والمشهد هو هو مفتتح الرواية: «كوبرى عتيق من حديد وخشب في آخر رصيف المحطة من الجهة القبلية، ذرات غبار متصاعد، ظلال شجرة عجوز وضوء النهار المتكسر، أربعون عاماً يأتى المكان إلى رأسي. غامضاً حارقاً لا يكتمل. وللمحطة جانبان ناحية مهجورة والأخرى مطروقة».

ذلك عهد الأسطورة، اللحن المتردد وراء العمل كله: أسطورة الكنز: مغربي رحال يأتى من بعيد يحمل أعوداً من البخور هي التي تفتح الكنز. يدخل إليه من يشاء علي أن يخرج قبل أن تنطفئ النار ويتلاشى دخان البخور، إذا لم يخرج زائر الكنز قبل ذلك، فإن الكنز ينغلق عليه، ولا يفتح أبداً حتى يرقص أمام فتحته ديك بلدى ملون مذبوح، وعندما يفتح غالباً ما يكون الزائر قد أصبح جمجمة وكومة عظام!.

هذه الأسطورة هي معادل وجود البطل وما أصبح عليه: في سبيل الحصول على الكنز خسر كل شيء، إنما هذا ميرر إلحاحها عليه (وعليها أيضاً حتى لتبدو في القراءة المتعجلة للعمل مبالغاً فيها لكثرة تردها، وهي قد تكون كذلك، لكننا نلاحظ أنها في كل مرة تضاف إليها تفاصيل جديدة أو تكتسب دلالة جديدة، من مفتتح العمل حتى الكابوس الأخير، وفيه يرى البطل الديك مذبوحاً يرقص في نهر الشارع وراعه أن يرى في المشهد أشلاء أطفال). لقد بدأ خروجه يلوح له بعد 67، وأثناء حرب الاستنزاف حين ضربت طائرات العدو قرى الصعيد المفتوحة قال لنفسه: إنه لن ينتظر موته وموت البلد الذي يعرفه، وهكذا... وبعد شهر من الضنى والسعى والاقتراض والاستعداد والجرى في المكاتب والقنصليات وعلى أبواب الداخلية والسفارات... صليت لربي كثيراً، وكفرت بكل ما كنت أحلم من أحلام، وشجنت كتبي وأوراقى لكي تدفن في «كفر شوق» وأنا أنتظر الختم الأخير على الورقة الأخيرة... سافرت وفي رأسي دوار، ولم أنظر بعدها خلفي».

وها هو الآن بعد أكثر من عشر سنوات من الإغارة لم يكتف خلالها بعمله الجامعي لكنه انطلق يكتب ويترجم ويعد، ويشق طريقه في مجالات النشر والتوضيب والإعلان، أصبح داره دكانه ومعارفه زبائنه وانطلق يغرف من الكنز، تزوج وأنجب، وحين أصبحت مشاكله مع امرأته تهدد مشروعه الخاص طلقها، أخذت المرأة طفليه وتنازلت عن كل شيء آخر. تلك هي الورقة

الضائعة التي تقض يقطته ومثامه، وتدفع به إلى تزييف الواقع والاستلقاء على أريكة الطبيب النفسى للحصول على اطمئنان هو يعنى أنه زائف، وأصبحت هذه المرأة الآن عدوًا مبيتًا وكابوسًا مقيمًا وإحساسًا لا يبرح بعقمه وخوائه، أخذت إنسانيته وخلته وحيدًا فارغًا. «الإيدز أرحم من هذا الضواء... ملعون هذا الضواء... سراب خادع قاس ملعون.. لن تعرفه حتى أصف لك حياتى حتى تعرفنى...».

هو كذلك قد أصبح غنيًا صاحب مال.. قدس الأقداس تلك الحقيقة الصغيرة الكبيرة المصفحة حيث النقود والشيكات والحجج والإيصالات والمالكية الحاسبية، «الرقم الحقيقى لنقودى، لثروتى، لا أعرفه أنا نفسى، لا أحب أن أعرفه.. ثروتى صارت شيئًا آخر مختلفًا عنى... نقودى هى التى تحصينى تتبععنى تتقلبنى فى بعض الأحيان، وأحيانًا تجعلنى أطيّر فى الهواء» قاسية، مرعبة لها منطقها وإلها قانون». ويتسأل ويتسأل من أى رصيد يسحب.. وإلى أى رصيد يشيف؟.

وللبطل علاقة بالكتابة، واهتمام خاص بالقصة والرواية، هو دكتور فى الأدب العربى، حصل على الدكتوراه برسالة عن أحمد أمين، لا زال يحبه ويخاف منه، يخشى أحكامه الكاشفة الخطرة، ويلوذ بذلك الجزء العملى الواقعى من تفكيره ويعيش عليه. موقفه من أحمد أمين نموذجى فى الدلالة على موقفه من قضية الكتابة: «شمة كتابة وكتابة، والكتابة صارت بعيدة عنى، صارت الأبحاث والرسائل والمحاضرات والمقالات شيئًا آخر غير الكتابة التى أقصدها، صارت حسابًا وتكتيكًا وتوظيف أوقات وأموال، صارت استثمارًا جديدًا، أما الكتابة القديمة فقد كانت مهجورة منذ سنين، من يقدر الآن على الطهارة التى تتطلبها الكتابة؟ طهارة تحتاج إلى وضوء وصلابة، وجلباب أبيض نظيف، وجسد مغسول وروح حرة، هى تحتاج إلى قدرة واحتشاد ويقين.. أين كل هذا منى الآن؟».

ثم يزيدنا إيضاحًا، كمن يقدم شرحًا مصورًا لما يفعل: ها هو يُعد- لا يكتب- مقالًا عن منهج البحث التاريخى بين أحمد أمين والمستشرق آدم ميتز، جهاز أدواته، خمسة أو ستة مراجع وكراسة محاضراته، ويكشف لنا سر الصنعة حتى أدق التفاصيل: أفكار من هنا وهناك، اهتمام خاص بالبداية والخاتمة، أما باقى الكلام فهو «مضغ لبان» أو «كلام ساكت»، كما يقول أهل السودان، ليس مهمًا أن تقول شيئًا جديدًا أو لامعًا، ولكن المهم أن تقول كلامًا فخم المظهر، ليس فيه فكر عميق أو اقتراح بالتفكير، المهم أن تسير المقالة دون أن يعترض عليها كبير هنا أو صغير هناك..

لهذا لم يعد الدكتور منير عبد الحميد يكتفى بنشر مقالاته ودراساته في مجالات مثل «الوطنى» و«حارس الحدود» وما إليها! وهو يعنى- تمام الوعى- أنه يدفنها في مقابر لامعة، بل أصبح- باعتباره استاذًا متطورًا للغة وصديقًا للجميع- مصب كل ما يكتب في «وطنه الثانى» من شعر وقصص ومقالات، ينقذ وعيه الحاد إلى حقيقتها «يكتيون شعراً كأنهم يستمنون، ويصارعون معارك وهمية كى يرفعوا حجاباً مرفوعاً، ويتكالبون على تغطية عورات وفروج داعرة، ويتمسكون بإيقاع وهمى سخيف يقودهم إلى ضلال...».

لكن في أعماق حنينًا إلى الكتابة - الأخرى، التي عرفها وهجرها، وفي حزن حريز بين أشيائه الخاصة ترقد أوراق يخفيها حتى عن نفسه، إنه يتمنى أن يكتب قصة رجب، راوية أسطورة الكنز والديك «هى قصة لم أكتبها ولن أكتبها: لأنكم لا تستأهلونها، لو كتبتها لتغير وجه الأدب العربى المعاصر...» وسر إعجابه برجب أنه كان حكاةً عظيمًا وموهوبًا، لا أحد يربط الجمل ببعضها مثله، ولا أحد يقدر على أن يدارى الموضوع الحقيقى بموضوع بديل يحل محله فى الظاهر، فيخفى ملامحه ويزيده اشتعالاً فى الذهن، وكانت حكاية الديك والكهف هى موضوعه الأساسى، بل هى الموضوع الوحيد الذى صنع حوله آلاف التنويعات وملابى الصور والنفحات... فى الأوراق قصته القديمة التى جعل لها عنوانًا- مثل أى عنوان آخر- «أطفال بلا دموع». أطفال بلا دموع: حين كان يود الحديث إلى طبيبه النفسى عن أطفاله لا يجد منه استجابة، كأنه كان يود أن يقول له إن تلك مشاكل اجتماعية تخرج عن اختصاصه، وبالتالي لم يستطع أن يحدثه عن صورة طفليه التى تطارده، «تامر ولما» وقد أمسكا بقميصى، وهما يصرخان فى وجهى بلا صوت، كل ما فيهما طبيعى ما عدا عيونهما، فهى مليئة بدموع لا تتحدر، أمسك بوجهيهما، أهرج الوجه، لا أسمع لهما صوتًا ولا الدموع تنهمر...».

أطفال بلا دموع: بعد أن هجرته امرأته وأقام فى منفاه وحيداً، عرف بيته كثيرون كانوا يتخرجون من المجرى إلى بيت به أسرة. استلقى فى بيته المحبون والمجانين والقوادين وكاتبو التقارير والمترجمة، أغلب المحبين طلبوا منه صورة معينة ليبحث عنها فى القاهرة، بوستر جديد لرسام إيطالى غُفل، صورة لفتى أجنبى يرتدى قبعة مستديرة، ووجهه أيضاً أحمر مستدير، وعينه اليمنى واسعة محمرة، تنزل منها دمعة ثابتة.. «أعدهم بالبحث عنها وأقول لكننى أريد أن أحضر لكم من القاهرة صورة لأطفال بلا دموع، لكن لا أحد يحفل بما أقوله أو يفهم ما أعنيه...».

أطفال بلا دموع: كيف يستطيع أن يأتى بهم، وهو يقول لنا يوضح إنه قرء من الناس واستبدل بهم من هو خير منهم: الموت والجنس والجنون والسندات والحصص والأسهم

والشقق والأرض والودائع المخلقة، ثم يستدرك في ومضة تضيء ما قبلها: لكن فوق قلبي دمة ثابتة!

أطفال بلا دموع- إذن- هي رواية الدكتور منير عبد الحميد، روايته بكل المعاني تصدر عنه وتتفتح من خلاله، وهو الجواهر الذي تلتقي عنده كل الأشعة، وتتعكس عنه وقد اكتسبت خصائصه، وقد عرفنا أنه يعرف أسرار القص وحرقة الكتابة، ومن ثم وجب الحذر!..

قدم لنا كل شيء وكل إنسان من خلال ذاته هو، الخربة الخاوية، هو عاشق قوة المال كاره البشر، أصبحت النقود روحه الجديدة، دمه الجديد يجرى بدل الدم الذي جفّ وفسد، ويعد أن أصابته لعنتها وتقطعت علاقاته الإنسانية الحقيقية، راح- متأخراً- يعيد التفكير في معناها «في قلبي فكرة في تقوى التي كسبتها، آلاف تغطي حارة، أو تفرش محطة كفر شوق، أفكها وأدور بها في حزام حول الأرض وتنفس ضيق، وعيناي متحجرتان بالدموع...».

ولكي يتماسك لا بد أن تبدو كل الشخصيات الأخرى مدانة: امرأته أو قطة مصر الجديدة كما يسميها، ثم زملاؤه ورفاقه الذين عرفهم هنا وهناك، كلهم يتقدمون إلينا من منظور واحد هو مدى ملاءمتهم لمشروع الدكتور منير عبد الحميد في كراهة البشر وعبادة قوة المال.

وحين انفتحت الحقيقة الكبيرة، وبدا كل ما فيها للعيون كان هذا تحصيل حاصل، فقد رأينا كل شيء من قبل.

إنما عليك أن تتخلص من سحره الأسود، وأن تقرأ روايته قراءة جديدة، يبدو- في ضوءها- هو المدان الوحيد.

* * *

أطفال بلا دموع، عمل روائي متقن ومحكم، منضبط ومنضبط، ثمرة ناضجة لكاتب أخلص في عشق الكتابة الأخرى.. تقدم نموذجاً من أولئك الأكاديميين- الأوغاد الذين برزوا على سطح الواقع المصري ثم تقدموا ليتسيدا كل جوانب هذا الواقع منذ السبعينيات بوجه خاص، عشقوا قوة المال أو قوة السلطة فأنخلعوا عن جذورهم، وتقطعت علاقاتهم الإنسانية، وبقي بداخلهم خواء تصفر فيه الريح، فوق قلوبهم وفي عيونهم دموع ثابتة.

1989

قراءة فى أعمال جميل عطية من البطل اللصيق بالذات نحو عالم رواى فسيح

جميل عطية إبراهيم (1937-) صديقى وابن جيلى، وواحد من العمدة الأساسية التى حملت ما عرف- عن صواب أو خطأ- بأدب الستينيات. عرف الحياة فى إحدى قرى الجيزة التى سرعان ما أحاطها سياج القاهرة الممتدة شمالاً وجنوباً، تلتهم جانباً كبيراً من أخصب الأرض وأكثرها ثراءً، وتحول أنماط الحياة فيها. تخرج فى كلية التجارة بجامعة القاهرة أول الستينيات، خرج بعدها يعمل معلماً فى مدينة مغربية صغيرة تطل على المحيط، (وتلك مادة روايته الأولى كما سيلي)، ثم عمل موظفاً بأجهزة الثقافة الرسمية زمناً، وعرف عنه أنه- وهو فى ذلك أشبه بنجيب محفوظ- موظف منضبط، يلتزم مواعيد الحضور والانصراف، وسرعان ما أصبح من الكهنة الصغار العارفين بتأويل اللوائح والقوانين (ألا تراه يصير دائماً على كتابة اسمه الثلاثى على أعماله؟)، وذلك حتى خروجه الثانى الكبير نهاية السبعينيات إلى مدينة سويسرية، حيث لا يزال يقيم ويعمل، يبدو مستقراً فى حياته الخاصة مع زوجته السويسرية، والعامية حيث يعمل مراسلاً لبعض الصحف والإذاعات العربية هنا وهناك.

لكن انشغاله الرئيسى هو إنتاجه الأدبى، وقد أصبح له- خلال السنوات الخمس الأخيرة بوجه خاص- حضور واضح، ورغم منفاه الاختيارى الجميل، لم ينقطع أبداً عن القاهرة، فلا تكاد تنقضى بضعة شهور حتى نجده بيننا، يقضى سحابة اليوم فى مقهاه المعتاد وسط المدينة، يلقي أصدقاؤه، مستمعاً ومتحدثاً يسأل وينقب ويطقس، وتمتد موائد الثثرة حتى تطوف بكل ما حدث وحدث فى السياسة والمجتمع والثقافة، ولا ينسى أن يتزود- قبل أن يعود- بأحدث الأعمال التى تتناول الواقع المصرى فى وجوهه المختلفة.

لقد عاش جميل تجربة جيله الذى تفتح وعيه على ما يحدث فى مصر بعد 1952 (وهذا التاريخ ذاته هو عنوان روايته الأخيرة) ونضج على وهج الستينيات اللافح، اجتهد فى أن يتفهم جدل الواقع، وأن يجد لنفسه مكاناً فيه، وسلك السبل المتاحة كلها كي يكتسب المعرفة والقدرة على الإبداع، قرأ واستمع للموسيقى وارتاد المعارض والمسارح، وعند هذا الجيل كانت 1967 هى المطرقة الهائلة التى صكت الروس، أطاحت بالثوابت وكشفت عن الخبيء كله،

كانت هزيمة نظم ومؤسسات وأبنية وأفكار وقادة وأسلوب حياة. وفي العام التالي خرج الطلبة يتظاهرون، ويذكرون سادة النظام بأمر كانوا قد نسوها: إن الناس يمكن أن تتظاهر مطالبة بالتغيير، وانطلق الرصاص إلى الصدور. في ذات العام اجتمع عدد من الأدباء والناشرين والشعراء والرسامين في مقهى «ريش» ليصدروا مجلة عرفت باسم «جاليري 68». وكان جميل عطية مديراً لتحريرها، ورغم أن عمله في تلك المجلة كان أقرب للشئون المالية، إلا أن اسمه ظل من الأسماء القليلة التي ثبتت على الأعداد الثمانية الصادرة على طول فترة ممتدة من مايو 68 حتى فبراير 71 (كان المفروض أن تصدر شهرية، لكنها أصدرت أربعة أعداد في 68، وثلاثة في 69، وتوقفت طوال 70، ثم أصدرت عدداً أخيراً في 71).

وإننى أستاذان القارئ في الوقوف لحظة عند تلك المجلة، فهي قد أثارت - حين صدورها - اهتماماً واسعاً بين الكتاب والمثقفين، داخل مصر وخارجها، وبدا أنها تمثل تجربة جديدة في إصدار مجلة ثقافية خارج أطر أجهزة الثقافة الرسمية، التي كانت تتولى إصدار المجلات (وقت صدورها كانت مجلة «المجلة» ومجلة «الكاتب» - بوجه خاص - تصدران منتظمين وكانتا تنشران لمعظم الكتاب الذين أسهموا في إصدار «68» وتحريرها). ورغم أنها لم تعتمد على تمويل من «جهة رسمية» ما، إلا أنها لم تقطع كل الروابط بتلك الجهات، وظلت تعتمد على «صفحتي إعلان» من دار «الكاتب العربي» التابعة لوزارة الثقافة.

ومراجعة الأعداد الثمانية التي صدرت من «68» تفرض بعض الملاحظات:

أول ما يلفت النظر إصرار القائمين على تحريرها (ثمة أسماء أربعة هي التي بقيت من العدد الأول للأخير: أدوار الخراط، أحمد مرسى، إبراهيم منصور، جميل عطية، أضيفت إليها أسماء أخرى - لعدد أو أكثر - ثم رُفعت) على أن يؤكدوا أن المجلة «لا تصدر عن جماعة مغلقة على ذاتها، ولا تقتصر على كتاب بعينهم»، وهي ترحب بكل تجربة طليعية أو جديدة، ولا تشترط في ذلك كله «وجهة نظر» ما، أو «موقفاً» بالذات، أو «مدرسة فنية أو فكرية محددة»، هذا ما دأبت المجلة على إثباته على غلافها الأخير من عددها الثاني إلى الثامن، ويبدو أن هذا الإصرار جاء ردّاً على افتتاحية العدد الأول (كتبها أحمد مرسى، وجاء فيها: «وبصدور العدد الأول من مجلة «68» في ظل الأحداث التاريخية والمصيرية التي تشهدها البلاد، لا يسع المجلة إلا أن تقطع على نفسها عهداً، بأن يكون لها شرف وضع لجنة متواضعة في صرح الوطن الاشتراكي الديمقراطي الحر الجديد»، ويتكرر هذا الموقف في أعداد تالية على نحو أو آخر في العدد السادس الخاص بالقصة المصرية المعاصرة تحتفظ «هيئة التحرير» في تقديمها

على الدراستين النقديتين المنشورتين به: «ففى هاتين الدراستين آراء لها قيمتها ووزنها.. لكننا نود أن نؤكد أن مسئولية هذه الآراء تقع على عاتقهما وحدهما... بل إن هيئة تحرير «68» تؤمن بآراء وأحكام قد تتعارض تعارضاً بيئاً وآراء الأستاذين إبراهيم فتحى وغالب هلسا وأحكامهما». أما ما نشره إدوار الخراط باسمه فى العدد الأخير فعليه يكون أخطر وأوضح ما نشرت المجلة فى هذا السياق، كتب الخراط عن تجربة «68» كلها: «لم يكن ولا يمكن أن يكون لنا نبراس من عقيدة أيًا كانت، ليست «68» سيربالية، ولا وجودية ولا ماركسية - هذه كلها عقائد وسبل مطروقة ولعلها تكون قد أصبحت مسدودة... وأخطر مزلق يمكن أن تتردى فيه «68» أن تضع لنفسها «بياناً» وأن تتخذ لنفسها «موقفاً»، وأن تصدر عن «عقيدة»... أتمنى لـ 68 أن تكون ساحة مفتوحة، رحبة الهواء ومتلاطمة، وأن تنأى بنفسها عن «الالتزام» المتزمت بالعقائد والأيديولوجيات، إلا التزامها بأخلاقيات البحث عن جمال ما، هو جمال الحقيقة المروعة، والصدق فى البحث....».

ذلك ما كتبه إدوار الخراط باسمه الصريح، وقد كان دائماً صاحب نفوذ كبير فى تحرير المجلة (ونحس حضوره فى كتابات أخرى باسم المجلة أو هيئة تحريرها)، ونشط إلى تزويدها بترجمات عن آلان روب جرييه وصمويل بيكيت وفرناندو أرابال وسواهم، ولا شك فى أن هذا الموقف الراض لأى «بيان» أو «عقيدة» أو «التزام» والدعوة إلى التقيد فقط بالبحث عن «جمال الحقيقة المروعة» كان أهم الأسباب فى تعثر «68» ثم توقفها.

لم يكن لأحد فى ذلك الواقع الذى أعقب 67. الأرض محتلة، والقوات المسلحة مدمرة مهزومة، والنظام مشخّن بالجراح، ورئيسه لا ينشغل بشيء سوى إحكام القبضة فى الداخل، واحتواء أى شكل من أشكال المعارضة الجزرية أو المراجعة الجادة للواقع الذى أفقر الكارثة، ثم محاولة العمل على إنشاء قوات مسلحة قادرة على درء الهزيمة. أقول: لم يكن لأحد فى هذا الواقع أن يدعو الكتاب والمبدعين للتخلل من أى موقف أو «التزام» ما لم يكن هادفاً إلى شكل من أشكال هذا الاحتواء ذاته، موجه نحو فئة من أكثر الفئات تمرداً وقدرة على الرفض والمراجعة. والحقيقة أنه لا يمكن لأحد أن يتحدث عن ادوار الخراط - فى ذلك الحين بوجه خاص - دون الحديث عن علاقته الوثيقة، الدائمة والمفيدة، بجنرال الثقافة والإعلام يوسف السباعى. وقد كان أحد وجوه الخراط أنه من أنكى رجال السباعى العاملين على نسج الروابط والشائج بينه وبين شباب الكتاب والمبدعين (وله فى ذلك وقائع كثيرة شهوبها أحياء).

إنما فى هذا السياق فقط يمكن تفسير موقفه من ناحية، ونفوذه الكبير فى تحرير «68» من الناحية الثانية، ويقتضينا الإنصاف أن نقول - على الفور - إن المجلة نشرت أعمالاً

معارضة لهذا التوجه لإبراهيم فتحي وغالب هلسا بوجه خاص.
الملاحظة الثانية الهامة أن المجلة كانت معنية بالقصة القصيرة عناية قصوى وربما كان السبب أن هذا الشكل كان أكثر الأشكال شيوعاً بين المبدعين آنذاك، وأعدادها تحمل أعمالاً لأهم قصاصي ذلك الجيل (إبراهيم أصلان ومحمد البساطي ويحيى الطاهر وعبد الحكيم قاسم وبهاء طاهر وسليمان فياض وحافظ رجب ومحمد مبروك وجميل عطية وسواهم). كما أصدرت عددين خاصين أحدهما عن القصة المصرية، ويضم الثاني «ملفًا خاصاً» عن إبراهيم أصلان، نشرت فيه خمساً من قصصه القصيرة وثلاث دراسات عن أعماله (صدرت مجموعته الأولى «بحيرة النساء» عقب صدور هذا العدد مباشرة في 1971).

لكن ما يلفت النظر هنا احتفاء المجلة بنشر أعمال لكتاب لم يقدر لهم أن يواصلوا الطريق، أو لم يلعبوا أي دور في تطوير هذا الفن وإثرائه، أو لا يعلم أحد عنهم شيئاً بعد. (والأمثلة كثيرة أشير منها إلى أسماء: إبراهيم عبد العاطي وأحمد البحيري وعبد الله عبد الرزاق وحسين علي حسين ومحمد الشارخ وسواهم)، ولم يكن هذا الأمر قاصراً على القصة بل ثمة حفاوة خاصة بكتاب بذواتهم (ولعل أبرز الأمثلة هنا أحمد مرسى الذي نشرت له المجلة «شعراً» وكتابات ورسوماً، كما نشرت مقالاً عن معرض له بقلم إدوار الخراط وخليل كلفت الذي نشرت له المجلة شعراً وقصة ودراسات).

ويبدو لي أن هذا كان أمراً لا مهرب منه لمجلة يتم تحريرها - حرقياً - على مقهى «ريش»، حيث لا يمكنك أن تمنع أحداً من الجلوس والمشاركة، مجلة يتعدد المسئولون عن تحريرها ويتبدلون، مجلة تعاني من مشاكل مالية وإدارية (من المؤكد أن يوسف السباعي قدم لها دعماً مالياً عن طريق الخراط)، وهي لهذا كله معرضة لضغوط قوية ومؤثرة؛ كي لا تخرج عن سياق محدد سلفاً، وكي تبقى داخله لا تتجاوزه، حتى إن استطاعت !.
هكذا تعثرت تجربة «جاليري 68» فتباعدت أعدادها ثم انفض سامرها، وقد ألفت ثمانية أحجار في بحر الثقافة المصرية، المضطرب والمقهور، بعد 1967.

أقفل هذا القوس، إذن، وأنهى هذه الجملة الاعتراضية الطويلة.. في «جاليري 68» نشر جميل عطية عدداً من قصصه القصيرة التي ضمتها مجموعته - الوحيدة حتي الآن - والتي صدرت في بغداد، 1976، بعنوان «الحداد يليق بالأصدقاء».

وهي عندي مجموعة هامة، لعلها لا تقل أهمية عن بعض المجموعات التي أكدت تميز قصاصي هذا الجيل عن سابقيهم، أعني مجموعة مثل، «بحيرة النساء 71» لأصلان و«الخطوة

72 «ليهاء طاهر، وه الدف والصندوق» 74 ليحيى الطاهر، وربما أيضاً «أوراق شاب...» 69 للغيطاني: وهي تضم أربع عشرة قصة قصيرة، يقسمها الكاتب مجموعات داخلية: قبل الطوفان، الطوفان، واستمر الطوفان، ثم أقاصيص وتنويعات على ألحان سابقة، وربما لا يكون القارئ بحاجة لذكاء كثير كي يحدث هذا الطوفان، لن يكون سوى ما حدث في 67 واستمر بعدها.

قبل الطوفان كان جميل معنياً بتقديم عالم يبدو خلواً من المعنى، لكن المعنى خبيء في داخله مثل الدرة داخل المحارة. عالم يبدو وقد تخلخلت أسسه المنطقية، لكن داخله منطقته الخاص، وكلا البطلين مجنون- عاقل لو صح هذا الوصف، وفي قلب ما يبدو هذياناً وهلاوس يختبئ الهم المرتبط بالواقع الموضوعي خارج الذات: أولهما- مهموم بمسألة المرأة الفقيرة المريضة المرغمة على العمل كي تعيش وتعيّل رضيعها الذي تتركه- مثل عصفور وحيد مهيبض الجناح- لتؤدي عملها الشاق وتتقاضى قروشها القليلة (قصة المربع الدائري)، وثانيهما- مقهور لا يستطيع التعبير عما يراه خطأ في العالم من حوله، وحين يحاول ممارسة هذا الحق يقع عليه القهر، ويرغم على الصمت وابتلاع المهانة، فلا يجد خلاصه إلا بأن يلقي «خطبته الهامة وسط قوارير الزيت» فهي وحدها التي يمكن أن تنصت إليه، والمسألة لا تقف عند قضيته الشخصية قوارير الزيت تتسع لتشمل العالم كله: «المذيع يحمل إلى أنباء من داخل المقهى، مات ثلاثانة من الجوع في قرية بالهند، الطائرات ما زالت تقصف مدن فيتنام بالقنابل منذ ثلاثة أيام، خطف الزعيم وهو يسير في شوارع سان جرمان بباريس، أسراب اليوم والخفافيش تصفق في الطرقات...».

ولم يكن عيباً أن يهدى جميل قصته هذه «خطبة هامة وسط قوارير الزيت» إلى يوسف الشاروني وقصته «دفاع منتصف الليل» (مجموعة «العشاق الخمسة» 1954)، فهذه الأخيرة تبدو الأصل البعيد، وهما معاً ينتميان لعالم فرانز كافكا دون سواء، فبهما هذا البطل البريء المحاصر، يحاط به دون أن يعرف لنفسه تهمة أو جريمة، يلوب في شوارع المدينة وأزقتها (نفس الدورات المضمومة التي يضيق فيها المساح أمام «القلعة» وروبرتسون، في دهاليز «السفينة») وهو واثق أن ثمة من يتعقب خطاه، ويتربص به، وأنه يمكن أن يلقي أشد العقاب وليس من يأنه له أو يبالي بمصيره.

لكن الشاروني حين كتب قصته أواخر الأربعينيات جاءت تأثراً مباشراً لقراءات كاتيهيا، دون أن تعني شيئاً في الواقع آنذاك وكانت - علي نحو من الاتهام- تنويعاً مصرياً على لن كافكاوي، أما حين كتب جميل قصته منتصف الستينيات فقد استطاع أن يربطها بهموم

يطرحها الواقع أكثر مما فعل الشاروني بقصته، ولهذا كانت «خطبة هامة...» واحدة من أهم وأشهر قصص الستينيات.

في «الطوفان» سبع قصص هي لب المجموعة، والقصص لا تبدو منفصلة، بل هي مترابطة تدور حول منظومة من الشخصيات، تتكرر في معظمها بذات الملامح وإن تبادلوا الأدوار أحياناً. ثمة صديق ميت، وأرملته تسعى لزواج جديد، لكن هذا الغائب يفرض حضوره الثقيل على الأحياء، لا يلتقي اثنان منهم إلا ويشيران إليه أو يتحدثان عنه، بل إننا نستطيع أن نمضي أبعد، فنرى هذا الحضور يدفع بالأرملة والعشيقة إلى التقارب من خلال استرجاعه، ويبلغ تقاربهما منطقة محظورة، تحكي العشيقة: «وفجأة جذبت سروالها إلى أسفل، ومدت يدي بين ساقيهما، وكان شعرها غزيراً، وأحسست بالتقزز، وتأملتها برهة...»، والعشيقة أخت لأحد أبطال المنظومة، يحكي هو مرة، وتحكي هي أخرى، وتتكرر في المنظومة ملامح الشخصية اليسارية التي عرفت المعتقلات والسجون وخرجت منها قبل منتصف الستينيات، هذا أحدهم (قصة «أهداب المدينة») في الثامنة والثلاثين، بلا أسرة ولا عمل ثابت، لا تزال كتفه تؤلمه من آثار المعتقل، ولا يزال يسأل نفسه وصاحبه: «هل حققنا شيئاً؟...»، على الضفة الأخرى يقف أولئك الذين سعدوا ويصعدون دون توقف، وهذا الوصف لواحد منهم ينطبق على باقيهم، «يعرف مواقع قدميه منذ عام 51، لا يعلن رأياً أو يتخذ موقفاً، يتقدم في صمت فلا يلتفت إليه الحاقدون، ويحسبه المسئولون سائراً في ركبهم، خدم كافة الرجال، تبدلت الشعارات وظل هو يترقى...».

ويحكي لنا «ميناً» في القصة التي تحمل اسمه- تفاصيل ما حدث بعد الخروج من المعتقل في 64. حين خرج قال لنفسه إن الفرصة قد حانت لتجسد الأفكار في المادة، ولكي تتدفق حياة أكثر وعياً، وتتفجر الطاقات الكامنة في القلوب، ولكن الأيام مضت «رأيت خيرة الشباب وقد انقسموا شيعاً وطوائف، بعضهم لا يجد ما يسد الرق، كلمته مصادرة وحياته في خطر، وآخرون أخذوا يرفلون في ثياب المجد، يصفقون لأقل بادرة، يردون التحية بأحسن منها، يسودون الصفحات في المديح، يدبجون الكلام ظاهره صواب وباطنه خواء...» رأيت نفسي أقضي يومي على المقاهي، ألتسكع في الطرقات في صحبة نساء موترات ورجال مخمورين، وأدور على دور الصحف دون فائدة... رأيت الموت في عيون الشباب، وشملت رائحة العفن في الكلمات، كانت الأكاذيب فظيعة... لهذا كله قرر ميناً أن يعتزل المدينة والناس، وأن يوقف زمنه الخاص عند 64 فلا يبرحها، وأن يقيم وحيداً في بيت على جبل المقطم، وبعد عدة سنوات رأى حديقته وقد اخضرت وأزهرت، وتكاثر الدجاج والبط، وتذكر

سفر التكوين وقصة الخليفة وقال لنفسه: هذا حسن يا مينا، ومثلما حدث في قصة الخليفة: جاءت المرأة لتخرجه من جنته، وقد علقت في رقبته تهمة قتل الأب.

مرة ثانية: ليس مينا وحده، فهذا فايز- الرسام الذي مات- يقول عنه صديقه إنه مات يوم قرر هجر السياسة. ويتحدث عن لوحاته الأخيرة: «كان يزهرق روحه وهو يخطها، كنت أزوره في مرسمه، فأجده في حالة هوس، كان يقول لي: تأمل القاهرة وأقرأ الجبرتي وتحدث إلى الناس ثم قل لي: أين يقف؟...».

وحين تكتمل هذه المنظومة من القصص نكون قد ازددنا معرفة بأبطالها فايز وزينات ومنازل والصديق الذي تتعدد أدواره. كلهم مشتبكون بواقع الستينيات، فاعلين أو ضحايا، بعضهم هرب في الوقت المناسب وخرج للعمل فامتلأ المال، ثم عاد أو لم يعد، والذين بقوا خائفوا أو اعتزلوا أو ضاعوا، من ورائهم جميعاً جو عام، يبرع الكاتب في نسج تفاصيله، خاصة جو القاهرة ما بعد 67، يصفه أحد هؤلاء في رسالة له: «القاهرة الآن في نكسة، اليهود على حافة القناة، والعرب في حالة انقسام دائم، وصديقك مازن أبو غزالة قد قتل، وزحمة المواصلات في الصيف خانقة، وأقوال اليهود سهام في القلب، وعيون الناس مليئة بالانكسار، والحقائق غائبة، وفساتين الفتيات قصيرة، وحركات الطلبة في العالم مجهضة، وكل شيء ينضج بالغرف، ولقمة العيش تقتل الكادحين، والمدينة القديمة أصبحت مرتعاً لعبادة الأوثان، وليس بقائل: أنا الحق!...»، في هذا المناخ العام تتحدد أحداث بعينها، فتشغل ليلة موت عبد الناصر إحدى القصص (قصة «كلمات رجل حزين» يقول بطلها: «كنا نظن أنه لن يموت، سوف يعيش ما امتدت بنا الحياة، كانت ثمانية عشر عاماً مرهقة...»)، ويشغل وصف القاهرة «يوم العشرين من سبتمبر» (67) قصة أخرى.

فهل حدث في 1973 ما غير هذا الواقع؟

تجيب قصة «الأيقونة»، القصة الوحيدة في القسم الثالث: البطل في سيارة تقل صحفيين وإعلاميين في الطريق إلى سيناء بعد 73، إلى جانبه امرأة أجنبية يشتهيها لكن ذكرياته تأخذه بعيداً عنها إلى صديقه ميخائيل: المقاتل الذي استشهد بعد أن شارك في إقامة المعابر، كان يقول إن سيناء انشأت في حاجة إلى إخصاب، ذهب ليخصبها ولم يعد، ترك وراءه أختاً ترد في ذكريات الراوي، فيروح يحلم: «هي سوف تخلع السواد وتتزوج، وأحمل طفلاً بين يدي، وترضعه من ثدي صغير كالثبث الأخضر، وحفنة من الرمال في حجرتنا بداخلها وردة حمراء عليها كلمة واحدة: العبور، وميخائيل الصغير، الصغير جداً، قطعة لحم هشة حمراء بيكي بين

يدى ويبتسم...».

لكن تلك نهاية زائفة، قد تليق بواحدة من ميلودرامات السينما المصرية: لأنها تفرغ التوتر، وتزيح الهم عن القلب، وتخدر الحس بامتداد غير طبيعي، وهذا ما لا يريده الكاتب ولا يقصد إليه، هكذا: «أهمس في أذننا: لنفترق، وحفنة الرمال سوف تبقى بجوارى، وميخائيل الصغير، قطعة اللحم الهشة، سوف تلده امرأة أخرى...».

لماذا؟ الجواب ذات العنوان الذى يحمله هذا القسم، «واستمر الطوفان»

القسم الرابع والأخير يضم ثلاث قصص، هي لوحات صغيرة، يلعب الحوار بين اثنين فيها أهم الأدوار، وتشئ كلها بانقطاع العلاقة والعجز عن التفاهم، وتحسن انتقاء التفاصيل واستخدامها في عناية واقتصاد.

عن عمد أطلت الوقوف عند هذه المجموعة: لأنها سقطت- أو كادت- من اهتمام الكتاب والقراء بأعمال صاحبها، بعض السبب أنها طبعت في بغداد، ولعل طبعها قد نفذت قبل أن تبلغ أيدي الكثيرين، وعندى أنها مجموعة هامة بين أعمال صاحبها وجيله على السواء، وفيها تلك السمات الخاصة التى ستتضح في أعماله التالية: الهم الجنسى الواضح، والدخول إلى مناطق معتمدة في التكوين النفسى- الجنسى للأبطال، وهذا التكوين العقلى والشخصى الخاص بالقيطى المصرى (في قصتي «ميناء» و«الأيقونة») والمعرفة بأحياء المدينة (القاهرة) المختلفة خاصة أحياءها القديمة، حيث المآذن والقباب والكنايس، وأخيراً هذا الاهتمام- الذى يبدو زائداً أحياناً- بمفردات الفن التشكيلي والموسيقى.

وبين قصص مجموعته، «الحداد يليق بالأصدقاء» يثبت جميل عطية الفصل الأول من روايته الأولى «أصيلا»، التى صدرت في دمشق، 1980.

وإذا كان صحيحاً أن الرواية الأولى تكون- في العادة- وثيقة الصلة بحياة كاتبها، فإن «أصيلا» يمكن أن تكون لوئاً من التسجيل الفنى لعامين قضاهما جميل في تلك المدينة الصغيرة الجميلة (61- 1963)، حتى أبعد عنها حين اشتعلت حرب الحدود بين المغرب والجزائر. وأرسلت مصر قواتها لمناصرة الجزائر، فقطعت المغرب علاقاتها بمصر. وبطله- منذ الصفحة الأولى- ضجر من حياته في تلك المدينة ضائق بها، تأخذ خواطره بعيداً إلى القاهرة حيث خطيبته التى مرضت فجأة، وأصبحت مهددة ببتير ساقها، حركته في المدينة وسط أصدقاء مغاربة وصديقات إسبانيات (ونحن لا نعرف عنهم وعنهن سوى معلومات قليلة لا تكفى لخلق شخصيات مستديرة ومكتملة أسباب الحياة) في الكازينو والشوارع وأمام المحيط.

وقد اختار الكاتب أيسر الأشكال وأكثرها طواعية: الانتقال الحر في لقطات مثل اللقطات الفيلمية، من شخص لآخر، ومن أصيلا للقاهرة، ويقسم عمله إلى فصول، دون ضرورة، فالرواية كلها حركة حرة لا تتقيد إلا بمنطقها الداخلي، المتناسك أحيانا، المخلخل معظم الأحيان.

وكما تقدمت الحركة اتسعت «البانوراما» ودخل إلى العمل أبطال جدد، لكن الكاميرا تبقى دائرة حول الأستاذ عادل، أو قناع المؤلف، وشيئا فشيئا يتكشف لنا الوجه الخفي للمدينة التي يراها «هادئة هدوءاً لا مثيل له في القاهرة» فيقول له صاحبه المغربي وهو يحاوره: «لا يفرتك هذا الهدوء» المدينة الآن تشتعل في الداخل، هناك حيث قلب أصيلا، قلب المدينة الحقيقي، المواقد مشتعلة، الأطفال جوعى، المشاجرات بين الآباء والأمهات، وبين البائعين والمشتريين بين من يتشوقون إلى كسرة خبز، أو قطعة من البطاطا لسد الرق، ومن يكسسون النقود في البنوك...».

غير أن الوجه الذى يتكشف لنا في نهاية الرواية تتمثل أبرز ملامحه في العهر والشذوذ والممارسات الجنسية المختلفة: ثمة أسيا القاهرة وما حدث لها مع الضابط العنبر، ورقية القاهرة أيضاً، وحكايتها مع الحساني، (وإن كان لها سياق آخر، كما سيلي)، وهذا العجوز الإنسانى الأحب ومغامراته النسائية الداعرة التى لا تنتهى، وهذا نموذج لحديثه إلى نفسه: «في يوم ما يا أصيلا سوف تعرفين الحقيقة، وسوف يعرف هؤلاء الذين يسبرون في كبرياء و صلف كم من نساء الأشراف ضاجعت...»، ولا يكتفى المؤلف، بل يروى لنا بالتفصيل كيف تسعى امرأة تعمل لحسابه كى تقود له امرأة تاجر كبير في المدينة)، أضف لهذا كله علاقة شاذة يرويها المؤلف في مشاهد كثيرة بين رجل إنجليزى ورفيقه المغربى، كأنما بالتصوير البطئ...».

لكن رقية كان لها ماضٍ آخر يتمثل في علاقتها بالحساني، وبالنضال المسلح من أجل تحقيق استقلال المغرب، من مستدعيات الحساني ومستدعياتها ينبثق الماضي الذى صاغ حاضرها وأوصلهما للفاجعة الأخيرة. في مستدعيات الحساني: «اشتركت معنا في عمليات كثيرة، نقلت الأسلحة، خبأت المنشورات. قال له الزعيم: تزوجها يا حسانى»، لكن هذا كان مشغولاً بالرغبة في السفر والتطلع للوظيفة الكبيرة. ثم استشهد الزعيم «قتله الخونة، الكلاب المدربة على النهش»، وسافر الحساني ونسى المغرب وتغافل عن رقية، وضاع، وحين عاد بعد سنوات كثيرة وجدها بغياً. وها هي رقية تتذكر ذات الأحداث: «عندما انتهت الحرب قالوا عني بطة، وعرف الناس التى كانت تحمل القنابل والمنشورات وتجوس في شمال المغرب، والآن

أصبحت بغياً، يلهج الذكور بمفاتها في سهراتهم...».

النهاية التي ينتهيان إليها- وتنتهى بها الرواية كلها- تبدو مفتعلة مبررها إيجاد «حدث» ينهى تلك الحركة الحرة للكاميرا، فلماذا يغمد الحسانى الخنجر فى صدره، بين القبور، على مرأى من رقية؟، إننا لا نرى سبباً مقنعاً يدفعه لهذا الفعل العنيف، بل رأينا وقد ألف حياته بين السكر والفراغ واجترار الذكريات.

هذه الذكريات هى التى تتكامل فى «أصيلا» وهى تشير- على نحو من الأنحاء- إلى حقيقة تتكرر فى الأدب المكتوب عن تجارب المغرب (والجزائر) بعد الاستقلال: الوصوليون والانتهازيون يستولون على كل ما ناضل الناس وحملوا السلاح من أجله، أما المجاهدون الحقيقيون الذين لا يقبلون بالتنازلات، فيتم إقصاؤهم ليضيعوا فى النسيان أو الخمر أو العهر أو اجترار الماضى. هكذا ضاع الحسانى وضاعت رقية.

بقية شخصيات الرواية مكتوبة بإيجاز، وثمة اختلال فى أهميتها النسبية، بمعنى أن شخصيات منها كانت بحاجة لمزيد من الإنضاج، وأخرى تقدم عنها الرواية تفاصيل مجانية كثيرة لا تضيف شيئاً. ويبدو لنا الأستاذ عادل- المعلم المصرى، وجه المؤلف، العارف بكل شيء، ثقيل الظل، لا يمل قول كلمات لا تعنى شيئاً مثل حكيم أعور- مشغولاً بالتفكير فى العلاقة بين الزمن والحركة، يقف أمام البحر متسانلاً عن معنى الديمومة عند برجسون، ولولا مستدعياته عن خطيبته فى القاهرة ل زاد ثقلاً على ثقل.

فى «أنشودة للبطانة» يكتب الأستاذ يحيى حقى مشخّصاً أمراض القصة القصيرة التى كان يكتبها هذا الجيل (المقالات مكتوبة ومنشورة فى 1967) ومن بينها آفة الفقر اللغوى، بمعنى أنهم «لا يجدون للتعبير عن معنى له أكثر من صورة وبالتالي أكثر من لفظ... إلا لفظاً واحداً لا يتغير». يستخدمونه فى جميع المواضيع حتى إنه يتكرر فى القصة الواحدة أكثر من عشرين مرة: ودلف إلى الباب، دلف إلى الفراش، دلف صباحاً، ودلف مساءً، دلف وهو متعب، دلف وهو نشيط....، ويكتب- فى مكان آخر- أنه ظل يقرأ هذه الكلمة فى أعمال عدد من الكتاب حتى أحس بأنه يقول لنفسه بعدها: «وها أنا أدلف إلى فراشى!...».

وقد أحصيت عشر مرات يستخدم فيها جميل عطية دلف ويدلف فى الصفحات الأولى فقط من «أصيلا» ثم ضجرت قلم أوأصل الإحصاء!.

* * *

قلت إن جميل عطية قد أصبح له حضور واضح فى الواقع الأدبى المصرى رغم منغاه الاختيارى فى سويسرا، ولعل هذا القول مردد رواياته الثلاث التى نشرها خلال السنوات

الخمس الأخيرة، «البحر ليس يملأ»، 1985، و«النزول إلى البحر» ذات السنة، ثم (1952) في يوليو/ تموز 1990. والروايات الثلاث منشورة في القاهرة.

ولعل الأولى أقرب إلى «أصيل» منها إلى العملين الآخرين. وربما كان مبعث هذا الحكم عندى أنها روايته الوحيدة المكتوبة بضمير المتكلم، وتدور في -معظمها- حول خبرته الشخصية في مدن الغرب، مع صاحبه الغربية، وأنتى أرى وجه الكاتب فيها يخيلنى دائماً، وراء قناع الراوى، حتى في ملامحه الفيزيائية (يكتب جميل علي لسان راويه: «إننى أسمر البشرة، وسيم الوجه، زائغ العينين، قصير القامة، غير أننى قليلاً ما أتبين أننى قصير القامة، وأرقب فارعات القوام في شراة...») ثم هو راو «مشفق»، واع يوعيه، قادر على تحليل مشاعره، والنظر في أفكاره واقتناعاته، وروايته مزيج متماسك من ذكريات الطفولة والصبا في الحى القديم، وحاضره المعيش مع صاحبه السويسرية في مدينة «بازل». ذكريات الطفولة والصبا في حوارى «مصر القديمة» إلى جوار الكنائس وجامع عمرو معاً، وهى ذكريات - في مجملها - داعية للإحباط والأسى، فهو يذكر موت صديقة صباه بالسل، ومرض صديقه مرضاً صعباً حتى منعت أمه من رؤيته، هو ذاته لم ينج من المرض: «وأنا الصبى البكرى في العائلة أولد عليلاً، وتبيع أمى قطعة حلى وأتداوى حتى أعود قادراً على المشى، وقد تعافيت، وأصبحت كثير الثثرة، ضعيف الذراعين، قصير القامة...».

وتختلط ذكريات الفرد بذكرى الوطن: «وتنتهى حرب 56 فجأة كما بدأت...، وتملاً الأساطير السماء، فقد خرجت مصر منتصرة، وعصر المعجزات باقى إلى الأبد، فالحق فوق القوة، وهزم أبناء الفلاحين الحفاة الجوعى ثلاث دول...»، وقيل 56 كانت ذكريات 48: «كانت الحكايات تدور في المدرسة حول الغالوجا والضبيع الأسود وبطولات أخرى، والحكومة تجمع سيارات النقل من الجراجات، فنقترب من سائقى السيارات ونحذرهم - بينما نهتف في الطرقات بفلسطين ونحلم بالبطولة» من 48 إلى 56 إلى 67 وما بعدها يصوغ الراوى رؤيته: «عقلى مشدود إلى أيام طفولتى وشبابى، وصوت ناصر، وهو يهدير كالمحيط في عقول العامة، ويهدير في داخلى أنا أيضاً، ويصيبنى بالزهو والخوف، أراه هو يتحدث في الميادين إلى العامة، ويخطب فيهم وتحملنى أحلامى بعيداً معه فوق بساط من الكلمات الدافئة... ويملا رجال الأمن الطرقات، يتخفون في النواصي، ويصعدون إلى الباصات الحكومية، ويتحدثون إلى العامة، ويأخذونهم إلى الجحيم فأحس بالخوف...».

ويقول لنا الراوى إن من أعاجيب مصر أنه هو - الفتى الجائع إلى الطعام في طفولته، ابن العائلة المطحونة في دوامة الاحتياجات الصغيرة - قد تحصل على متعة السفر، ومتع أخرى:

سافر أولاً إلى المغرب، حيث عمل معلماً (رواية أصيلاً) ثم إسبانيا حيث تعرف على صاحبة السويسرية للمرة الأولى: «أشبيلية، قرطبة، غرناطة، قصر الحمراء»، حداثاً الخيال، موسيقى دى فايا، عيون المها، استدارة الأرداف، حلاوة اللغة الإسبانية، وأتت إلى مائدتي وجلست...» وذات صيف دعت إلى مدينتها، «بازل».. المدينة التي حفر اسمها في ذاكرة العرب بحروف من الكراهية، «والكازينو الذي عقد فيه اليهود الأوائل اجتماعهم لا يزيد عن كونه مطعمًا وبارًا وقاعة صغيرة للحفلات الموسيقية...»، وما هو الآن - بعد عشرين سنة من اللقاء الأول، وبعد آلاف الأميال التي قطعها بالسيارات والطائرات - يقيم مع صاحبه في بازل، يشرب القهوة بالكريمة، ويخزن، ويثرثر بالألمانية.

وطبيعي أنه يحس نحو بازل إحساساً متناقضاً، هو الذي يقول في مستدعياته بوضوح إن فلسطين هي القضية والحلم، وقد رأى نفسه ذات ليلة - في أحد كوابيسه - وحيداً في الضفة الشرقية يطارد دباباً إسرائيلية بالحجارة، فقد متعة الحلم في الحلم حين قال لنفسه: إن هذا ليس سوى حلم يقظة، وقد أصبحت الأحلام نزهته الصباحية.

وتنتهي، «والبحر ليس بملآن» على رؤية مسرفة في التشاؤم: الراوى مولع بدراسة الفن البدائي والقبائل الأفريقية، وهو جالس في مقهى في بازل قال له رجل عجوز: ماذا تقرأ؟ عصور ما قبل التاريخ؟ ثم أضاف: الحياة الحقيقية قبل الميلاد، وما نعيشه هو الحلم، وما هي إلا سنوات قليلة ونفوق من الحلم ونعود إلى السيرة الأولى.....».

ولا أحد يفرض على الراوى رؤياه، أو على العمل رؤية من خارجه، وهذه الرؤية هنا طبيعية تماماً: زمن الهزيمة الشاملة والثورة المحاصرة في كل مكان، وما دام الراوى يرى نفسه، قطعة حجرية من مدينته، عليها نقوش فرعونية وقبطية وإسلامية، ويرى أن فلسطين هي القضية والحلم، ويرى أنه كلما صمت شهريار هب شهريار جديد يفتلق الحكايات ويفتن القوم بالبطولات والفتوحات والفحولة الوهمية، فمن الطبيعي أن يصل لرؤياه تلك، خاصة وهو يحمل مارات الماضي وإحباطاته على مستوى الفرد والوطن جميعاً.

تلك السبيكة المتناسكة من الذكريات في مصر (الماضي) والواقع المعيش في الغرب (الحاضر) تعييبها أوشاب قليلة لم تنصهر في ذوبها وبقيت عالقة وناتنة: ذلك الولد الشيق بالنساء، والسعى إلى التحكك بهن، والتعلق بأذيالهن: غنايات، ودوريت والمرأة الأمريكية، والأستاذة التي تدرس عصور ما قبل التاريخ، وهذا الحديث الطويل عن المضيفات (ويكشف الراوى عن ولع بلون خاص من النساء فهو يرى أن هاته المضيفات فراشات، أنغام طائفة، لكنهن لسن بنسوة على الإطلاق) «أرى النسوة وأغوص بعيداً وترن في أذني كلمة خراط البنات

التي تطلقها أُمى على النسوة ذوات السيقان الممتلئة والصدور البارزة....» ولست أدري هل ينتمى هذا المشهد اللفظ والبدني إلى هذا السياق أم إلى سياق سواه، وهو الذي يتوقف فيه الراوى ليتأمل فتحة جاموسة تتبول أمامه ثم يقول لنفسه متفلسفًا: «إن أعضاء الذكورة أشد فتنة من أعضاء التأنيث عند كافة الحيوانات الثديية. فمن المؤكد أن ذلك التجويف المظلم ليس جميلًا».

ومن المؤكد عندي أن هذا المشهد كله ليس جميلًا، وأنه بذاعة مجانية كاملة. التتوه الثاني يتمثل في أفكار الراوى وأرائه حول قضايا الفن، والقياسات القديمة، وعصور ما قبل التاريخ، هي تنتمي - مباشرة وبوضوح - للكاتب، لا للراوى، بمعنى أنها لو نقصت قلن تقل معرفتنا به، ولو زادت قلن تضيف شيئًا لتلك المعرفة. على مستوى آخر من مستويات القراءة، فلعل هذه الرواية القصيرة (أقل من مائة صفحة) أن تشي بالجهد الكبير الذي بذله أفراد من هذا الجيل نشأوا في ظل الفقر، أو أدنى درجات السلم، لكنهم عملوا - بكل السبل المتاحة - على اكتساب المعرفة والخبرة كي يصبحوا شيئًا بين الكتاب والمبدعين.

في الروايتين الأخيرتين «النزول إلى البحر» (1952) يناهى جميل عطية عن سيرته الذاتية، ولا تعود خبرات حياته هي معينه الأول، بل يتقدم من الذات نحو الموضوع، من كتابة نص حول بطل ملتصق به، نحو خلق عالم روائي كامل له أبطاله، بخبراتهم وتكويناتهم الخاصة والمنفردة، ويحاول الروائي بعث الحياة في شخصه، فينجح ويفشل، ومن ثم يكتسب بعضها حق الوجود حرًا متكاملًا نابضًا، ويبقى بعضها الآخر هياكل جوفاء أو أبنية فكرية جافة أو حدودًا تفرضها معادلات شكلية في البناء الروائي.

وسط المقابر المليئة بالحياة والأحياء، الغائرة في حضن الجبل على حافة المدينة، وفي فجر يوم جديد، سأل الدكتور صابر زميله وتقنيضه الدكتور عزمي: هل نزلت البحر؟ فأجابته زميله الغافل عما يعنى: نزلته كثيرًا يا دكتور، أنا من أبناء الإسكندرية قال صابر، وهو يشير بيده: «أقصد هذا البحر. البحر الممتد أمامنا، بحر المقابر، هذا هو البحر الحقيقي: الجحيم، فقراء، جوعى، لصوص. أثرياء، تجار، عاهرات، شواذ، مخدرات. عالم غريب ومجنون وملئ بالناس الطيبين».

هذا هو العالم الذى يحاول جميل عطية أن ينزل بنا إليه، ويكشف لنا عن بعض ما يدور فيه،

فى فصول صغيرة متتابعة، يقدم لنا عددًا هائلًا من الشخصيات، ربما أكثر من طاقة الرواية (ص 163) ، لذا سنفرغ منها ونجد أن بعض شخصياتها كنا بحاجة لأن نعرفه مزيداً من المعرفة، لأنها تلعب أدواراً أكثر أهمية من غيرها الذى حظى من الكاتب بعناية وتفصيل، بعبارة أخرى: ثمة لون من اختلال النسب بين أهمية الشخصيات فى عالم الرواية من ناحية وقدر ما نعرفه عنها من الناحية الأخرى.

ونحن نرى الشخصيات الرئيسة فى حاضرها وماضيها معاً، وقد اتبع الروائي تكتيكاً يتمثل فى الكشف التدريجى عن ماضى الشخصيات وسط أحداث حاضرها، ونظراً لكثرة الشخصيات تتباعد المستدعيات المتعلقة بماضيها، وعليك - بعد أن تفرغ من الرواية - أن تعيد ترتيب الأحداث والمستدعيات كى تتكامل الشخصيات فى حاضرها وماضيها جميعاً. (بل إن أحد الأبطال الرئيسيين فى الرواية- لعله يطلها الأول- لا تكتمل معرفتنا به إلا بعد موته وفى الصفحات الأخيرة من الرواية).

إذا قمت بهذا العمل، المرهق والممتع معاً، رأيت النزول إلى البحر رواية معنية بالواقع المصرى وتحولاته بعد 1952، مرة أخرى هى تجربة الجيل الذى تفتح وعيه على ما حدث فى تلك السنوات، وعاش- فى صميم وجوده- صعود نظام يوليو وجموده ثم بدء انكساره، وتلتحم الأحداث العامة والخاصة على نحو فريد وإن كان لا يخلو من قسر واعتساف. فى خواطر «لواحظ» عن «سيد» وعلاقتها به نموذج لهذا الالتحام: «قضى حياته عيشاً فى كلية التجارة، نصحته بدراسة الموسيقى، لكنه انشغل بالعمل النقابى والاتحاد الاشتراكى، ضل طريقه وزاد شروده وهذيانه: حرب 56 هى ذروة انتصارات الثورة، وذروة علاقتنا سوياً وقد توجهنا بدخوله بى.. بينما ملاحقة المثقفين انتكاسة مثل هزيمة 67 ومثل زواجى من حمزة بك، طلاقى يمانى فى روعته حرب أكتوبر، وزيارة القدس المشؤومة هى الستار الذى أسدل على الثورة، وعلى الواحظ وسيد والحاضر والمستقبل».

كذلك كان الأمر بالنسبة للقبط الثانى (ربما الأول) فى هذا العالم الدكتور صابر: ابن عائلة غنية يتعلق عمله بالفراشة والمقابر، حين تخرج من كلية الطب لم يكن هناك أطباء فى المنطقة، لكنه أدار ظهره لأهله «افتتح عيادة على النيل، وبرع فى عمليات الإجهاض ومداواة البنات وإعادة عفتن، وكون ثروة هائلة، ودرس وتفوق وتزوج من علوية هانم وأصبح استاذاً، وبعد موت عبد الناصر يهجر زوجته الدكتورة علوية، ويفلق عيادته على النيل ويعود إلى المدافن، ويعلن زواجه من صديقة صاحبة مشاغل التطريز، يتوج نزوله إلى البحر بزواجه من صديقة، ابنة المقابر».

صفية ابنة المقابر حقاً- لكنها خاضت رحلة صعبة قبل أن تصبح جديرة بالدكتور صابر الذي اعتدى عليها في عيادته وهي لا تزال صبية، فعبثت حاجز الخوف وأضحت شابة عنيدة عرفت أن قوتها ليست في أنوثتها ولكن في قوة شكيمتها فخرجت للعمل في المشاغل والبيوت حتى صادفتها السيدة الأجنبية فعلمتها اللغة الفرنسية قراءة ومخاطبة وكتابة...»، وانفتحت أمامها أبواب الحياة الموصدة وتزوجت من صابر وهي تعلم أنه منذور للموت.

العلاقة بين صابر وصفية توازيها العلاقة بين سيد ولواحق: عرفها في الجامعة، هو طالب فقير يعمل في كراج ويمارس العمل النقابي ويسكن السل في صدره وحب الموسيقى في روحه، ولواحق ابنة عائلة مترفة، تلعب الاسكواش في ملاعب الجامعة، ويعرفان معاً تنظيمات اليسار في الخمسينيات وعندما تلاحق لواحق تهرب إلى المقابر حيث تمضي مع سيد وعائلته أياماً قبل أن تمضي سنوات في المعتقل. في ذروة علاقتهما اصطحبته إلى شقة صاحبة لها في الزمالك حيث دخل بها، كما تقول، ولا يعرف سيد لماذا لم يتزوجها، ولا لماذا كانت علاقتهما الجسدية نزوة لم تتكررا.

خاض سيد تجربة العمل النقابي والسياسي، داخل إطار الاتحاد الاشتراكي في الستينيات: «وفي احتفال سياسي للعمال كنت مسؤولاً عن الحفل.. أهرول، أرد على التليفونات، أتلقي التعليمات أجرى وراء الوزير ونائب الوزير، ووكلاء الوزارة والعسكر ورجال الصحافة، أناولهم الشكاوى والالتماسات أقودهم إلى دورات المياه وأعود بهم إلى المنصة...»، ليس هذا فقط ما كان يعمل، بل إنه كان أيضاً، يجمع تقارير الرأي العام والنكات للقيادة السياسية «كان ينقل في عمله بالاتحاد الاشتراكي مشاكل الشعب وآلامه وأحلامه، وتلك القضايا الصغيرة التي تؤرقه ويضعها أمام القيادة السياسية...».

بعبارة قصيرة، كان واحداً ممن استناموا لأوهام الستينيات: وهم أن الاشتراكية يمكن أن تتحقق على أيدي المعادين للاشتراكية، وهم الأجنحة المتصارعة في قمة السلطة ووجوب دعم بعضها ضد الآخر، وهم أن الشعب يمكن أن يمارس دوره من خلال الموظفين والأجهزة والتقارير، وهم أن «تحالف قوى الشعب العامل»، يمكن أن يؤدي لشيء غير قيادة هذا التحالف وتطويعه لصالح الأقوى والأكثر مالأً ونفوذاً. وما هو - على فراش المرض وقد بترت ساقه، في حادثة قطار- يعترف بأنه قد أمضى عمره وأهمها «قلا أبناء الشعب المطحون بثورين، ولا العمال حريصون على مصالحهم...».

ولأنه لم يكن خائناً، ولم يتعلم كيف يكون انتهازياً فقد انتهى بعد 67 ثم موت جمال عبد الناصر إلي ما هو عليه الآن: استقلال من كل التنظيمات والنقابات والاتحادات والاتحاد

الاشتراكي وخرج إلى التقاعد وقطع علاقاته بالجميع في محاولة للفهم لكنه لم يفهم... وما زال يطرح على نفسه وعلينا ذات الأسئلة: لماذا تسكن الناس في المقابر بعد ثلاثين عاماً من الثورة؟ «هل في الأمر لغز أبدي عصي على الفهم، وأن المصريين لا مستقبل لهم، ويعيشون في لحظة أنية مستمرة لا تفارقهم بأنراحها وأفراحها، لحظة لا نهاية لها، لحظة كالملاءة الواسعة سعة الأفق تلفهم وهم تحتها يتحدثون عن الأجداد، والتراث، ويتكاثرون ويموتون كديدان الأرض».

في مواجهة تلك التساؤلات، وكجواب عنها يتقدم الدكتور صابر: بعد أن تعلم وبلغ أقصى درجات المعرفة المتاحة، أدار ظهره للعبادة الفاخرة وانفصل عن زوجته أستاذة الفلسفة ونزل إلى البحر: عاش وسط أهله الفقراء، يداوى أمراضهم ويستمع لشكاياتهم، ويولد نساغهم، بل ويمضى في ذلك الاتجاه حتى يبلغ دعوى عريضة لا يستطيع أن يقيم عليها الدليل: في شكه في جدوى الهجوم على السرطان بالجراحة.. «الأطباء يستمعون إليه ولا يفهمون مقصده تماماً يقول لهم: علينا مداواة هذا المرض بذات الوسائل التي اتبعها القدماء، بالأعشاب والمسكنات، والوصفات البلدية، قال له كبير الأطباء ساخراً: «يبدو يا دكتور أنك تغيرت كثيراً منذ عيادة الدافن... قال له الدكتور صابر وهو مهموم بآلام المرضى: نعم يا دكتور تعلمت أشياء كثيرة منهم، تعلمت أن لبن الماعز يشفى، وأن الجراحة هي قلة الحيلة».

ألا يبدو الدكتور صابر هنا أكثر تخلقاً من سلفه القديم الدكتور إسماعيل بطل «قنديل أم هاشم، 1943»؟ هذا الأخير لم يفكر في التخلي عن العلم أو طرح أساليبه ومناهجه أو إنكار قيمته لكنه أضاف إليها شيئاً، بكلمات يحيى حقى: «استمسك من عمله بروحه وأساسه وترك المبالغة في الآلات والوسائل، اعتمد على الله ثم على علمه ويديه، فبارك الله في علمه ويديه» كانت مشكلته ذات طابع حضاري (المزاوجة بين الإيمان والعلم، وأقرأ أيضاً: الشرق والغرب) أما مشكلة صابر فهي ذات طابع اجتماعي- طبقي، رغم ذلك فهو يمضي إلى الحد الذي يكاد أن ينسف فيه قضيته تماماً!

لكن هذا المدى الذي يمضي إليه ليس سوى وجه من وجوه المبالغة في تصويره، بعد موته الفاجع وغير المبرر (لم يجد الروائي تبريراً لموته، وهو في أوج عطائه، وتحقق قدراته الصحية والعقلية سوى ميرر وراثي غامض «مات إخوته الذكور في هذه السن، في فراشهم بدون شكوى) يتردد وصفه بأنه «ابن موت» هذا التعبير العامي يترجم إلى صياغة تجعله- بتعبير تشيكيوف - «أكبر من الحياة»، ولعل هذا يتمثل في المبالغة في تصوير ما كان عليه قبل أن يقرر النزول إلى البحر مرة ثانية وفي تحقيقه، الكامل، في كل ما فعل ويفعل سواء وهو خارج البحر، أو وهو يخوض عبابه.

هذا الموت غير المبرر، كان مبرر الروائي لكتابة أجمل مشاهد روايته على الإطلاق، أعنى مشهد توديع الدكتور صابر إلى مقره الأخير (ص 147 وما بعدها) وقد أفاد فيه من «القولك» المصرى المتعلق برفض الميت أن يدفن قبل تحقيق رغبته الأخيرة. وهذا ما فعله الدكتور صابر، وهو درسه الأخير، الخوض فى البحر إلى النهاية. دون رغبة فى الخروج منه، والغوص فى مياهه دون وجل، وهذا فقط ما يهب المعنى لحياة بلا معنى، وهو الجواب عن كل الأسئلة المعذبة التى يطرحها سيد على نفسه وعلينا.

هذان الموقفان ليسا كل المواقف المتاحة أو الممكنة، والروائي حريص على أن «يمسح» الواقع وأن يجعل من عمله «ثباتاً» بالمواقف المحتملة تجاهه— هكذا يتقدم الدكتور عزمى وجلفدان هانم من ناحية. والدكتور صادق من الناحية الأخرى: فى البداية نرى الدكتور عزمى خفيف الرأس ضحية عبث العابئين الشطار يضطرب لحادثة صغيرة من حوادث العمل، فيهرع إلى صابر، ويقضى ليلة معه فى عيادته وسط المقابر، يكون من نصيبه فيها أن يعين امرأة على ولادة طفلها فتسميه باسمه، ويكون من نصيبه فجر اليوم التالى أن يلتقى جلغفدان هانم الشابة الجميلة المتعلمة الأنيقة حفيدة الباشا التى تاتى لرعاية مدفنه الكبيرة مرة أو مرتين كل سنة، وما أسرع ما تحمله فى سيارتها إلى المدينة، وما أسرع ما تدعوه لقهوة الصباح فى قصرها، باختصار: ما أسرع ما يقع فى هواها، ويقرر اتخاذها زوجة له، وهذا ما يفعله تماماً بعد موت صابر، ويعد أن قضى أسابيع قليلة يشرف فيها على عيادته وسط المقابر «إذا كانت الحياة خالية من المعنى فليجعل لها معنى بالزواج من جلغفدان هانم واقتناح عيادة فاخرة على كورنيش الإسكندرية».

والحقيقة أن موقفه من ثورة يوليو: ممارساتها، وشعاراتها، واضح من البداية فحين ضاق بالعبائين والشطار صب جام غضبه على الفقراء والمستشفيات المجانية «كان فمه مملوئاً بالمرارة فيصق بصققة هائلة فى الطرقة من وقفته إلى جوار المصعد قائلاً: «اتقوا. اشتراكية!...»، وهو حين يدخل قصر جلغفدان هانم يعيده الهدوء السابغ إلى صباه وتنقله فخامة الحمام إلى عالم آخر كان على مقربة منه، أما صالة الطعام الواسعة التى تتدلى الثريات من سقفها المذهب والمائدة الكبيرة التى تتسع لخمسين شخصاً. والمطبخ على مقربة وبه أدوات كتلك التى يراها فى الفنادق، فقد جعله كل هذا يدرك «ما تعنى كلمة باشا فى ذلك العصر!»، بعد القهوة والحمام والطعام كانت النجوى والمكاشفة. وأين؟ فى حديقة الحيوانات المحنطة التى أفنى الباشا عمره فى إعدادها. «حديقة مفروشة بالنباتات الصناعية من الأدغال والحشائش تماثل الطبيعة التى تمرح فيها هذه الحيوانات، مجموعات ضخمة من الذئاب

والتماسيح والغزلان، والثعابين الأفريقية الضخمة والنسور والصقور والطيور النادرة...» في هذا الموقع بالذات، وسط الحيوانات والطيور التي فقدت الحياة منذ زمن بعيد، والتي عني بجمعها الجد الكبير، الذي فقد الحياة أيضاً منذ زمن بعيد، يتطرح الهوى الطبيب الذي ييصق على الاشتراكية، والفتاة الجميلة المترفة، خريجة الآداب الراضة للعمل، سلبية الارستقراطية البائدة، ويتفقان على مواصلة رحلة الصعود معاً، نحو التسديد في الواقع الجديد، لا عجب أن جعل لها الروائي اسماً دالاً «جلفدان ماضى»، وأراد به أن يقول أن السادة القدامى ساعون للتسديد من جديد، وأنهم يتحالفون ويتصاهرون مع أبناء الطبقات التي تليهم في الماضي والحاضر جميعاً.

أما الدكتور صادق- أصغر إخوة لواحظ- فهو دكتور في المال والاقتصاد، كان له ماضٍ سياسى يسارى، ما أسرع ما نسيه، وأساء فهمه وتخلي عنه، ومضى يصعد في ظل النظام الجديد حتى تولى مسئولية إحدى شركات الانفتاح، كان ذلك ومفاوضات فك الاشتباك الثانية في طريقها، أدرك سيد بظفرته أن صفقة من تاريخ البلد تطوى على مهل، لتفرد صفحة أخرى، فقال له وكأنه يقرأ الغيب: «قريباً سيأتى اليوم الذى تصبح فيه صديقاً للصهاينة حين تفتح لهم سفارة في القاهرة..»، ولأنه كذلك بزغ نجمه وسطع في سماء المال والاقتصاد وترددت شائعات حول توليه الوزارة، وما هو اليوم في القاهرة المكاتب مكيفة الهواء، وتلك انشغالاته كواحد من ذئاب الانفتاح: «إنشاء مصانع مياه غازية صالحة للشرب صيفاً وشتاءً، إزالة أحياء شعبية قديمة وبناء ناطحات وأبراج سكنية فاخرة، شق طرق سياحية... قروض، تأجير سفن، تزويد الأحياء الشعبية بالآيس - كريم، عمولات، مستثمرون، سماسرة، نصابون، مرابون...» وحين يرد سيد في خواطره تلحقه فكرة ثابتة ومحددة: تلك الطبقات المسحوقة فيها لزوجة، وضعة، وتلتصق كالخفافيش!

إنما على هذا النحو يكتمل «ثبت» الشخصيات الرئيسية في العمل ليعبر عن مختلف المواقف إزاء الواقع: ثمة صابر وسيد وصفية ولواحظ- رغم تفاوت خبراتهم- يلتقون على ضرورة النزول إلى البحر والخوض في عبابه، في مقابلهم يقف عزمى وجلفدان وصادق وآخرون. ومن حول هؤلاء وأولئك حشد من الشخصيات من أهل المقابر: الندابتان المحترفتان، وشطارة والحاج إسماعيل وامرأته، وأبو سيد وأمه وامرأة أبيه الشابة.. إلخ.

لكن الرواية - كما سبق القول- تعاني اختلالاً في درجة الاهتمام التي يوليها الكاتب لشخصية الرئيسة والثانية، أو لنقل الشخصيات التي تعي ضرورة اتخاذ موقف من الحياة والواقع، وتلك التي تتحمل أعباءها دون ميالة، بعبارة أخرى نحن نجد من الكاتب اهتماماً

زائداً يتفاصيل حياة شخصيات لا ترتبط بالمحور الأساسي للحركة في الرواية (وهو عندي الموقف من الواقع الذي يحدد دوافع الشخصيات، ويجعل التمايز بينها له منطقته وضرورته، ويدونه قد يتحول العمل كله إلى فوضى من الشخصيات والأحداث لا تكفى وحدة المكان كي تجعل له بناءً مكتملاً)، قد تكون تلك الشخصيات - أو بعضها على الأقل - «طريفة» في ذاتها (الندابتان المحترفتان وماضي كل منهما، الخواجة جرجس الذي يبيع الأوراق والجهنم، ويوجد بين الممرضة الجميلة والعذراء، و«شطار» هذا اسمه وصفة ما يعمل أيضاً، حتى يقف به المرض المياغث ثم الموت غير المبرر دون أن يصبح واحداً من «شطار الانفتاح»، وأن يبرع في تلك الأعمال التي تدر مالا، ولا تتطلب جهداً... إلخ)، لكن وهن علاقتها بالحركة الرئيسية في العمل يبقونها نتوءات بارزة لا ترتبط به ارتباطاً عضوياً، كذلك الأمر بالنسبة لمشاهد عديدة يتوقف الكاتب أمامها بإناء وتفصيل حتى تحس أن استغراقه في المشهد قد أنساه قدر أهميته أو عدم أهميته في سياق عمله (خذ مثلاً واحداً تلك الصفحات الطوال - الفصول (14) و(17) و(19) - عن زهاب نسوة المقابر إلى التلفزيون ومشاركتهن كشخصيات صامته في إحدى الحلقات).

ولا تخلو الرواية كذلك من، «أوشاب» ذات طابع جنسى، يولع بها جميل عطية ولا يتخلو عنها أبداً، من ذلك تصويره - بالحركة البطيئة - لعملية المضاجعة داخل حفرة وسط المقابر، أو ما يتعرض له الدكتور عزمى بعد أن أتم معاونة المرأة في ولادة طفل سليم البدن.. «المرأة تحس بالخجل وهو يتفحص ثدييها.. حتى قالت الأخرى بصراحة «الداية تدعك صدرها بحجر الجن».. سأل في دهشة: لماذا؟ قالت الأخرى ضاحكة: «حتى لا يتهدل الصدر وأنت فاهم»..» وحين هم بالخروج اقتربت منه الأخرى وطلبت منه القيام بفريضة تضيق لها، فقال لها متأقفاً: «الولادة طبيعية» قالت الأخرى: «أنت فاهم»، وكاد يقول لها أنه لم يعد يفهم شيئاً... ويدورى أكاد أقول إننى لا أفهم سبباً ولا وظيفة لمثل تلك الفظاظ في التصوير والتعبير.

* * *

ثم كان أن حشد جميل عطية قواه جميعاً ليكتب أهم أعماله وأخرها «1952-1990». هي أهم أعماله عندي، ترسخ فيها تحوله عن الذات إلى الموضوع، ولأنها تطمح لأن تقدم «معادلاً روائياً» لتلك السنة الحاسمة في التاريخ المصرى التي تحمل الرواية عنوانها، فطبيعى أن يتسع عالمها، وأن ترحب آفاقه، وأن يتجسد فيها ولع الروائى بأن يقدم، «ثباتاً» لشخصيات تعبر عن مختلف المواقف تجاه الواقع الموار بعوامل السخط والثورة، شخصيات لا تلتزم

«حرفية» الواقع التاريخي، لكنها قادرة على أن تستصفي جوهره، وأن تستقطر دلالاته، وأن يبقى هذا الواقع التاريخي ماثلاً دائماً في خلفية الأحداث والوقائع.

بعبارة أخرى: نحن نجد في «1952» نوعين من الشخصيات: تلك التي يلتزم الروائي بأن يقدمها داخل إطارها التاريخي الموضوعي، الضارب بجذوره إلى قلب تاريخ مصر المعاصر، والنوع الثاني إبداع روائي خالص حيث تخف القيود التي تثقل الروائي، فينتقل إبداعه حراً، يصوغ شروط الشخصيات ويحاول أن يملأ أطرها الفارغة باللحم والدم والأفكار والمشاعر والطموح والتحقيق، فيصيب النجاح حيناً ويخطئه حيناً آخر. النوع الأول يتمثل – بوجه خاص – في اللواء عويس باشا: ياور الملك، والضابط الخطير في النظام القديم، والقطاعي الذي يملك عزبة عويس باشا: في طريق الأهرام بالجيزة، على مقربة من القاهرة، يملك أرضها وحدائقها المثمرة، كما يملك حياة الناس وأقدارهم فيها، وهو لا يزال من المؤمنين بأن «الفلاح» لا يصلح جلده إلا بجلده... ويضع إيمانه موضع التنفيذ: فيجلد فلاحيه بقسوة، ومن حوله امرأته شويكار هانم، وابنته جويدان، وأخوه حمدي بك (تتبع آخر على ذات اللحن رغم الاختلاف)، وعشيقته الأميرة عليّة سيف النصر، تلك شخصيات مغروسة في قلب تاريخ مصر الحديث: جاءت الثروة للجد الأكبر عن طريق الخديو إسماعيل، وعمل الأب على ترسيخ السلطة وتوسيع رقعة الأرض وخاض صراعاً دامياً مع عائلات الفلاحين في المنطقة، بعده جاء عويس يتهج ذات السبيل، مدعوماً بقوة «السراي» ويعمله قريباً من «جلالته»، كذلك زوجته: كان أبوها أميراً من أنصار الخديوي عباس حلمي الذي نقاه الإنجليز عن مصر، وظل بصحبته حتى مات في منفاه. باختصار: هي نماذج ممثلة لقطاع نشأ في حضن الوالي – خديوياً كان أو ملكاً – ومن ثم بقي مرتبطاً بالقصر، متحالفاً مع المستعمر، يستمد قوته ودعمه من حكمه المطلق، يقوى بقوته، ويضعف بضعفه ثم ينهار – أخيراً – بانتهياره..

ولئن كان الإطار الزمني للرواية هو العام الذي تتخذ عنواناً لها إلا أننا نجد ثمة تركيزاً واضحاً على أوائل هذا العام، لا منتصفه أو نهايته، حتى يمكنك القول – دون تجاوز – إن العمل كله يكاد أن يكون «تحقيقاً روائياً» لما حدث في يناير 1952: المواجهة بين رجال الشرطة المصريين وقوات الاحتلال البريطاني في مدينة الإسماعيلية في الخامس والعشرين من هذا الشهر، وما تلاها من حريق القاهرة في «السبت الأسود» السادس والعشرين منه، فهذان الحدثان في بؤرة العمل الروائي، يؤثران في كل شخصياته وأحداثه. ومن ثم يمكنك القول أيضاً إن الروائي قد اختار أن يسجل احتضار النظام القديم، أكثر مما اختار ميلاد النظام الجديد، حتى حين شاء أن يصور ما حدث بعد 23 يوليو قدمه لنا من زاوية ضيقة ومحدودة

هي وقعه على تلك الأسرة الاقطاعية أولاً وعلى من حولها ثانياً.

ومن الحق أن نقول إن تحقيقه لهذا الحدث - أعنى حريق 26 يناير - كان تحقيقاً شاملاً، يصدر عن فهم صحيح، وينتهي لذات النتائج التي انتهت لها مؤرخوه (د. محمد أنيس، جمال الشرقاوى، طارق البشرى بوجه خاص) من أنه نتيجة تواطؤ بين الإنجليز والسراي، وبعد أن اندلع الحريق كان حتمًا أن يندفع إلى تأجيج ناره موتورون وغاضبون وساخطون لأسباب شتى، ثم أن يتخذ ذريعة لإيقاف الحركة الوطنية المشتعلة في منطقة القناة، ومحاصرتها وخنقها في القاهرة، وتمهيد الأرض أمام اتفاق جديد مع المستعمر، حتى قام رجال يوليو فاشعلوا الثورة أو سرقوا الثورة، على خلاف في الرأي قد لا يعنينا الخوض فيه هنا والآن.

والإطار المكاني للحدث الروائي هو أساساً عزبة عويس: قصر اللواء، ودار العمدة ودواره، وسكك العزبة، وحقولها، ولأنها قريبة من القاهرة، فإن بوسع أبطالها أن يتحركوا نحو الجيزة ثم قلب العاصمة، أما مستدعياتهم فهي تحلق حرة في الزمان والمكان. في هذا الإطار يحاول الروائي أن يحصر شخصياته، وأن يقول من خلالها وعن طريقهم رسالة العمل كله. هنا - في عزبة عويس - إضافة لساكني القصر من أجيال متتالية، وخدمهم وخصيانهم وزوارهم، ثمة الشخصيات التي ينطلق الروائي حراً في خلقها: دون أن تقيده حقائق تاريخية بعينها: عكاشة المغنواي، سرحان السقا وابنه كرامة، العمدة وزوجته ستهم، زاهية التي تشفق على كرامة بعد أن جلده الباشا، فتمنحه جسدها، وتجعله يقتضها في اريحية غريبة وغير قابلة للتصديق، ثم تلك الشخصية التي اعتبرها تمثل تطوراً هاماً في سياقها: عباس أبو حميدة، الفلاح المستنير الذي عرف تنظيمات اليسار في تلك المرحلة، وفي اتونها انصهرت ثاراته الشخصية من اللواء عويس وعائلته فارتفع من الخاص إلى العام، من قضية فرد لقضية وطن في ظل مرحلة تاريخية كاملة: «في شبابه كان يسعى للانتقام من الباشا، لكنه بمرور السنوات فارقه شهوة الانتقام وصقلت مداركه الأيام، فأصبحت قضية توزيع الأرض على الفلاحين شاغله الأول والأخير، وأصبح على قناعة بأن القضية الوطنية ليست قضية هدم ولكتها قضية بناء...» ومنذ إعلان إلغاء المعاهدة وهو مشغول بما يجري من أعمال نضالية، وقد تمكن من تجنيد مجموعات من الشباب من خارج العزبة... «ويود في الأيام المقبلة بعد الانتهاء من قضية تأسيس اتحاد العمال السؤال عنهم...» هذه هي مشاغل عباس أبو حميدة وهو متجه إلى البندر، وقد وعده رفيق له بمده بمنشور عن تدمير في الجيش، وقال عباس أبو حميدة لنفسه «إذا انضم الجيش إلى الشعب في جبهة واحدة فلن يستغرق طرد الملك سوى عدة ساعات...» وقد صدق ما قاله عباس لنفسه كما نعرف. المهم في هذا النموذج الجديد أنه - على خلاف

أسلافه، خاصة في أعمال عبد الرحمن الشرقاوي- ليس «بوفاً» للمؤلف يردد أفكاره، لكنه يحيا حياته الحرة الممتلئة، ونحن نراه في بيته مع امرأته ومع ابنة عمه امرأة العمدة، ومع الباشا يتصدى لبطشه دون أن يستغره، يخبئ المنشورات والسلاح ويسعى لتنظيم الرفاق، ويسعى في العزب الصغيرة، محترماً ومرهوباً من الجميع؛ لأنه كذلك فطبيعى أن يكون من أول ضحايا العسكر، وأن يعرف معسكرات الاعتقال في عهدهم كما عرفها في عهد الملك، لا فرق، طالما يبقى له رأى مستقل يحرص عليه، وطالما يبقى بعيداً عن جوقة المهللين والمصفقين، والرواية كلها تنتهى وعباس في المعتقل بعد قيام الثورة، يرفض أن يتكلم فلجأ اليوزباشى أنور عرفه (اسم مركب من اسمين حقيقيين يعرفهما تاريخ تلك المرحلة المبكرة من حكم العسكر: أحمد أنور وحسين عرفة) إلى العنف: «أعد طابوراً مسلحاً لضرب النار في صحراء مصر الجديدة، وطلب من عباس أبو حميدة أن يسير عدة خطوات، وانطلقت حوله الأعيرة النارية من كل جانب، وعباس يتابع سيره في ثبات وثقة، وبعدها التفت إليه قائلاً: يا عرقه بك، أنت لن تقتلنى وأنا لن أعترف....».

على هذه السطور تنتهى «1952»، هذه المرة لن يتحقق ما قاله عباس، سيقتل رفاق له، كما سيعترف رفاق آخرون، لكن هذه قصة أخرى.

وإلى بيت عباس في عزبة عويس، تلجأ الدكتورة أوديت الرفيقة المناضلة في تنظيم ثروتسكى، وابنة سيد أحمد باشا الوزير السابق الذى اضجرته الأعياب الساسة الحزبيين فاعترزلهم، وحين تلاحق أوديت تهرب إلى بيت عباس، حيث تعيش باسم صباح، الفتاة القادمة من الإسكندرية، (تذكر أن لواحظ لوحقت أيضاً فهربت إلى بيت سيد في المقابر حيث عاشت باسم آخر في «التزول إلى البحر») وقادتها رغبتها في معرفة ما يحدث نحو شارع الهرم يوم الحريق، و«تصادف» أن سائحة سويدية تعرضت لضربة حجر أفقدتها وعيها، وحين حُملت إلى صيدلية قريبة فاجأها المخاض، وكشفت الدكتورة أوديت عن حقيقتها، ودون ميلالة بما يتهدها: «مجازفة لكنها قبلتها راضية فأمام إنقاذ حياة إنسان من الخطر لا يجوز الهروب... ولتسقط كافة الدعاوى والشعارات إذا كانت تضطر الإنسان إلى خيانة مبادئه ومثله ومهنته...». والمهم هنا أن الروائى يتكأ طويلاً عند تلك السائحة السويدية المتخصصة في علم الآثار المصرية، ساندرا، التى أصرت على أن تصحب أوديت معها حيث تقيم في السفارة السويدية بعيداً عن الملاحقة، ولأنهما لا تفعلان شيئاً سوى الحديث وقراءة الصحف فنحن نعرف ماضى ساندرا وحاضرها معاً: «قالت ضاحكة إنها لا تعرف والدًا لابنها ففى بعض الشهور من السنة تغلبها نزواتها وتدفعها للقاء العديد من الرجال، وفى الأسبوع الذى تعتقد

أنها حملت فيه تنقلت بين ثلاث عواصم عالمية وأقامت علاقات جنسية مع عدة رجال، وعندما شعرت بأعراض الحمل قررت الاحتفاظ به...» والحقيقة إنني لا أجد لهذه الشخصية وظيفة تؤديها في المشروع الروائي، سوى أنها تعكس صورة مقابلة للحرية التي تنعم بها المرأة في الغرب المعاصر، وقدرتها على التنقل بين العواصم، وإقامة العلاقات الجنسية بمن تهوى، والاحتفاظ بطفلها متى شاءت.

إن أضفتُ إلى شخصية ساندرا شخصية أخرى يحتفى بها الروائي أعظم الاحتفاء ويرسم لها صورة شخصية بالغ في تجميلها هي الفتاة الإنجليزية مارجريت سنكلير المعادية للإمبراطورية البريطانية، عشيقة اللواء عويس باشا: كانت على موعد معه في كلوب محمد على يوم السبت الأسود لكن النادى اشتعلت فيه النار.. حاصرت من كانوا بداخله، وها هي في المستشفى تقضى ساعاتها الأخيرة وتتأمل لعبة الأقدار العابثة معها: «طوفت مارجريت سنكلير في بلدان كثيرة، وشاهدت لحظات ميلاد، في الهند، كانت أشد اللحظات إثارة لها هي لحظة تنازل الحاكم البريطاني ورفع العلم الهندي، وفي مصر كانت ترقب لحظة انسحاب القوات البريطانية من القتال، حين اقتربت اللحظة وأوشكت أن تمسك بها أفلتت منها واشتعلت الحرائق في جسدها، فإذا ماتت ستظل روحها تحوم حول قوائم النور...» وفي لحظات إفاقها القصيرة قبل موتها توصي بأوراقها وكتيبها لعويس باشا: كي يعمل على نشرها، ويكون عائدا لعائلات ضحايا مجزرة الإسماعيلية.. أما ممتلكاتها في إنجلترا فتوصي بها لجمعيات مكافحة الاستعمار في أفريقيا وآسيا.

أقول إن الفن اختيار... وحين نجد هاتين الشخصيتين تحظيان من الروائي بمثل هذا الاهتمام، فلا بد أنه يعنى شيئاً.. ولعل هذا يتضح إن ألقينا نظرة مقارنة إلى الشخصيات النسائية في عزية عويس: ستهم، امرأة العمدة الجميلة، القاسية، حبيبة عباس في صباه، يدب مرض الجرب إلى جسدها، وتعامل عكاشة المغنى بسادية واضحة فتهينه وتكويه بالنار، ثم زاهية، الفلاحة المعدمة التي تكسب قوت يومها بالعمل في الحقول أو البيوت، تشفق على كرامة، طالب الثانوية بعد أن يجلد الباشا، فتهبه جسدها، وتجعله يفض بكارتها، وتحمل منه، وتصر على الاحتفاظ بجنينها (الذي قالت أنه سيكون ولداً، وستسميه محمد نجيب) وتفكر في الهروب من القرية، يعينها على هذا التفكير كرامة نفسه، الذي يعترف - بصفاقة نادرة- بأن فيه ندالة متصلة، حتى تلتقطها الدكتوراة أوديت التي تتعاطف معها. هاتان شخصيتان زائفتان لا تبدوان لنا مقتنعتين، لا مسلك ستهم تجاه عكاشة ولا تلك الأريحية الغربية على فتاة أمية معدمة في ريف مصر قبل أكثر من أربعين سنة. يزداد التنافر في شخصيتها حين نراها

تسلك مع كرامة مسلماً قد لا تقوى عليه عاهرة محترفة (راجع ص 105، 241 بوجه خاص). الشخصية النسائية المصرية التي يتعاطف معها الراوي (دع الآن الأميرات وصاحباتهن) تحمل اسماً أجنبياً، وهي جزء من تلك النخبة الخاصة جداً من بنات الارستقراطية المصرية اللاتي عرفن تنظيمات اليسار (التروتسكية) قبل 1952.

باختصار: إن الروائي يقصد قصداً واضحاً إلى إضفاء هالة من التميز والقبول حول النساء الأجنبيات ويسقطها عن المصريات، ولعل هذا يتسق مع مجمل النظر إلى الواقع المصري الذي تعكسه الرواية من حيث العلاقة بواقع الغرب (الثقافي بوجه خاص)، ومستتر ستيف (أقرأ: سكيف) أستاذ الأدب الإنجليزي بالجامعة آنذاك له حضور قوي في العمل كله، وقصيدتا إليوت «الأرض الخراب» و«الرجال الجوف» يتغنى بسطورها الجميع: أستاذ الأدب ومارجريت سنكلير، وكرامة ابن سرحان السقا وعباس أبو حميدة جميعاً بغير تمييز!..

وليس هذا غير وجه من وجوه الخلط والاستلاب. من ناحية ثانية فإن ولع الروائي - الذي رأينا له صورا فيما سبق - بالجنس: أعضاء وممارسات سوية وغير سوية على السواء، يتبدى في هذا العمل أوضح ما يكون، بل ويقود الروائي لأن يفرد فصلاً في روايته ليبحث كامل عن إخصاء الرجال، تقوم به زميلات الأميرة جويدان في الجامعة الأمريكية، وتتخذ - حالة نموذجية - أحد الخصيان النوبيين في قصر الباشا فيسكرنه، ويمسكن به عنوة ويجردنه من ثيابه كي يصورن ما بقي من أعضائه الجنسية التي تم إخصاؤها وهو طفل قبل تدريبه على الخدمة في القصور، ويسجلن روايته..

ويخصص الروائي صفحات طويلاً لعرض البحث ومناقشته في الجامعة، وهو يبدو مبهوراً بهذا العمل كله، وبالمنهج الذي يستخدمه الأستاذ في مناقشة طالباته وطلبيته .. «حلقة ساخنة مثيرة من حلقات البحث، اختلفت فيها الآراء وتشعبت فيها الأقوال، وطوفت فيها الأمنى بعالم أفضل وحياة مثالية فضلى، وهففت قلوب محقة في سماوات الفكر الرحبة، فأحسست بسعادة ، تلاقت نظرات الدارسين والأساتذة وقد أشاد الجميع بالجهود التي بذلتها جماعة الطالبات....».

مرة ثانية - ليس هذا غير وجه من وجوه الخلط والاستلاب: المجد للقائدات من الغرب وللقادمين كذلك، أساتذة ومناهج. غير أن الهوس بأعضاء الجنس وممارساته يتبدى في أحداث ومشاهد عديدة أغلبها مجاني، أي لا ضرورة له في السياق الروائي، ولن أقوى على متابعة كل تلك الأحداث والمشاهد، لكنني أسوق لك بعضها دون ترتيب: الأميرة شويكار مساحقة تهوى الفتيات، كذلك الأميرة علية عشيقة اللواء عباس، التي عادت بعد إقامتها

الطويلة في باريس عذراء» حتى اتهمها الباشا بأنها أجرت جراحة لاستعادة عذريتها، والفتاة الإنجليزية جولي تمارس سحاقتها مع الأميرة، وعكاشة متهم في العزبة بأن الرجال يلوطنونه، وعبد الواحد أفندي ينظر يشبى لمؤخرة عكاشة العارية وهو يستحم، والحاج عمران الذي لا نراه سوى في الصفحات الأخيرة، ولا نكاد نعرف عنه شيئاً يذكر. يحدث نفسه على هذا النحو: «وقال لنفسه: ما يقع له الآن من مصائب ذنب زوجته التي طردها في ليل بعد أن ظلت ترفض أن يأتياها في دبرها وسببت له الفضائح...» دع الآن الوصف التفصيلي للمضاجعة، بين عكاشة وامراته والباشا وعشيقته.. إلخ.

من ناحية ثالثة- ثمة في 1952 ما يمكن أن ندعوه «هزلاً في مقام الجد»، ولعل هذا يتمثل في مشهدين رئيسيين: الأول تخطيط الفدائيين مع عكاشة لتسف محطة الكهرباء، التي يقف أمامها يبيع البرتقال. في تصور صاحب الروائي بطله يلقي مصرعه: لأنه أصر على أن يحذر جندياً إنجليزياً كان يشاركه غنامة بالعزف، وكانت النتيجة أن نجا الجندي وقتل عكاشة. ويبلغ الهزل أوجه: «تقدم العسكري الإنجليزي عدة خطوات وسط الدمار نحو جسد عكاشة الممزق ووقف أمام الرأس المفضول ونظر إلى العينين المفتوحتين، ورفع يده بالتحية العسكرية ويكفي». مشهد يفيض اقتعاً واستماتة كما ترى. المشهد الهازل الثاني ليلة 23 يوليو: كان الباشا في شقة عشيقته الأميرة حين عرف خبر التمرد في سلاح الفرسان والمدفعية «قامت الأميرة على سيف النصر وارتدت ملابس الفرسان وتمنطقت بسيف قديم ورثته عن جدها، ووقفت إلى جواره، هي أركان حربه...» أجرى اللواء اتصالاته ونزل تقود سيارته الأميرة الفارسة وحين بلغا مبنى القيادة العامة وجدوا كتيبة دبابات قادمة تحوفاً فانتحيا بالسيارة إلى جانب الطريق وطلب من الأميرة على أن يمثل دور عاشقين ليست لهما علاقة بالأحداث، غير أن ضابطاً صغيراً تعرف على شخصيته وهو يفتشه... إلخ.

أقول: إن هذه مشاهد هازلة: لأنها لا تتسق مع شخصيات القارئ بها ودوافع سلوكهم، وهي تمثل- على نحو من الأنحاء- شيئاً من استخفاف الروائي بقارئه. وفي «1952» أخيراً ذلك الاختلال الذي سبق أن أشرت إليه في قدر الاهتمام الذي تلقاه شخصيات وأحداث العمل من حيث علاقتها بمجمل السياق الروائي. بمعنى أن الروائي يستدرج إلى تسويد صفحات طويلة مليئة بالتفاصيل حول شخصيات وأحداث تهن علاقتها بهذا السياق، في حين أن أحداثاً وشخصيات أخرى كانت بحاجة لمثل هذا الاهتمام، ولعل أوضح الأمثلة هنا هو أن ما حدث في 23 يوليو وما ترتب عليه لا تلقاه إلا في الصفحات الأخيرة من العمل كله (ص208 وما بعدها، والرواية تنتهي عند صفحة 263) وتتبدد معظم

الصفحات في تفصيلات حول شخصيات وأحداث تبتعد ابتعاداً واضحاً عن السياق الذي أرادته الروائي لعمله: وأثبته في عنوانه.
حدثني جميل عطية أن هذا العمل هو الجزء الأول من ثلاثية روائية يعكف الآن على جمع المادة الضرورية لجزئها الثاني، من هنا وجب تعليق المزيد من الأحكام حول هذا الجزء انتظارك لما يتلوه.

ذلك حصاد جميل عطية في القصة والرواية على طول أكثر من عشرين عاماً، حصاد ليس قليلاً ولا هيناً، يجتهد فيه الكاتب كي يعبر تعبيراً صادقاً عن تجربة جيله الذي تفتح وعيه على ما حدث في 1952 وما تلاه، وما هو يتبين- مثل كثيرين غيره من الروائيين العرب المعاصرين - أن جذور الحاضر تمتد إلى الماضي القريب وهو- من ثم - يعود إلى تلك الجذور، رغبة في مزيد من فهم الحاضر.
لنا أن نتطلع نحو إكمال ثلاثيته هذه، فلعلها تكون عملاً متميزاً في عطاء هذا الجيل من ناحية، وفي الرواية العربية المعاصرة- على وجه العموم- من الناحية الأخرى.

1991

عن نساء سلوى بكر وعربتها الذهبية

بعد ثلاث مجموعات من القصص القصيرة (« زينات في جنازة الرئيس، 1986، و«مقام عطية، 1987» ثم «عن الروح التي سرقت تدريجياً، 1989») تقدم سلوى بكر روايتها الأولى «العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء، القاهرة، 1991».

وقد يرى القارئ أنها لم تبتعد - في روايتها - كثيراً عن القصة القصيرة، فهي في سيرة قصول، كل فصل يقدم لنا شخصيتين أو قصتين، يجمع بين كل هذه القصص المكان أولاً، فكلهن في سجن النساء، والسجن - مثل الفندق والمقهى والمحطة.. إلخ - حيلة روائية للجمع بين نماذج متباينة قد لا تجتمع في مكان آخر. غير أن السجن يفرض قيداً على اختيار النماذج، فكل من فيه قد ارتكب إثماً، وهو (هي) هنا يدفع حق المجتمع عنه.

القيد الثاني لا يفرضه المكان، يفرضه أو في الشخصيات حظاً من العناية والاهتمام، هي التي تبدأ العمل، وهي التي تضع له النهاية: عزيزة الإسكندرانية، عاشقة زوج أمها، منذ اغتصبها وهي في الثالثة عشرة، حتى أغمدت نصل السكين في قلبه، إبقاءً على عشقها السرى الفريد، عزيزة في زنازنتها المفردة تقضي لياليها - مع خمرها النيلي وبخان سجاثرها - تسترجع عشقها لذلك الرجل المعبود في مدينتها الموهوبة للعشق. كانت تعيش مع أمها الجميلة العمياء، تتقاسمان ذات الرجل، وهو لا يبخل على أي منهما بحبه أو اهتمامه أو عطاء جسده، وبعد أن رحلت الأم مال قلبه لامرأة أخرى وهم بالزواج منها، فكرت عزيزة في أجمل ميتة يمكن أن تهيبها له قبل أن تلجأ للسكين، وهي لا تزال على يقين «من أن الرجل الذي أغمدت السكين في قلبه لم يكن هو الرجل الذي عرفته وخبرته وربيته في كتفه، منذ كانت طفلة صغيرة لم تشب عن طوق البراءة بعد. حتى صارت شابة جميلة مكتملة الجمال والتكوين، بل إنها قتلت رجلاً آخر له الملامح ذاتها والشكل ذاته، لكنه لم يكن له القلب نفسه، والروح نفسها، اللذان طالما أحبتهما وعشقتهما وأخلصت لهما منذ ذلك الزمن البعيد...»، وهي - من ثم - لا تعرف الندم أو الإحساس بالإنثم، فهي ما قتلت إلا لكي تبقى على عشقها السرى المحرم جميلاً لا تشوب جماله شائبة.

«فيدرا» الإسكندرية هذه- التي لم تعرف سوى عشق واحد محرم- يتسع قلبها وهي في سجن النساء لضم هاته التعسات في ذلك المكان الموحش، وتروح تستعرض مأسيتن، وتتلقى منن من سيصحبنتها في عربتها الذهبية المجنحة الصاعدة نحو السماء، وهي في جلساتها الليلية الطويلة تنتقى، لا يعينها ظاهر الأمر، بل تحاول الغوص إلى الداخل، إلى حيث تبدو الواحدة منهن مسكينة، مسحوقة، دُفعت إلى ما ارتكبته دفعا، حين أغلقت كل الأبواب عدا واحدا مؤديا إلى الفعل الذي قادها إلى حيث هي الآن.

هذان، إذن، هما القيدان اللذان يحددان اختيار نساء سلوى بكر، وهكذا تتعدد النماذج، وتقدم لنا الرواية المولعة «بالأدلة» والتصنيف الطبقي، ومراقبة تحولات الواقع السياسي- الاجتماعي وانعكاساتها على بطلاتها، «قائمة مختارة» تضم عددا كبيرا من النسوة (أربع عشرة امرأة) يتفاوتن في مستواهن الطبقي (معظمهن من أسفل السلم، لكن القائمة تضم امرأة من الأرستقراطية القديمة- المتجددة، وطبيبة أخطأت في تخدير مريضها) وفي نوعية الجرائم التي ارتكبتها (قتلت عزيزة عشيقها وزوج أمها كما تقدم، وقتلت «حنة» زوجها الذي ظل يقهرها بقضيبه خمسا وأربعين سنة وحتى جاوزت الستين، وقتلت زينب هانم عم أولادها الذي كان يسعى للحجر عليها والاستيلاء على ثروتها والوصاية على أبنيتها، وأرغمت عايدة على الاعتراف بالكاذب بقتل زوجها الذي قتله أخوها دفاعا عنها، واعترفت عظيمة الندابة بأنها رتبت ونفذت إخصاء عشيقها الغادر، وفدت «أم الخير» ابنها الذي يعمل بتجارة المخدرات، والباقيات متسولات أو سارقات أو عاهرات أو ارتكبن جرائم طفيفة).

هن، إذن، مجتمعات، وهن فرادى، والناظر إليهن وإلى الجرائم التي ارتكبتها سيلحظ أول وجوه الامتياز في هذا العمل: إنه عمل صادر عن كاتبة «سوية» بمعنى أنها لا تقع في تلك الحفرة المعدة سلفا، والتي يعمل القسم الأكبر من أدب النساء العربيات (في الرواية بوجه خاص) على تعميقها: العداء «الشوقيني» المطلق للرجل من حيث هو كذلك (إن هناك اتجاهًا كاملاً في هذا الأدب، تقف على رأسه، وتعد من أبرز رموزه نوال السعداوي، صاحبة الدعوى الملتبسة للدفاع عن المرأة وقضاياها، أقول «ملتبسة» لأنها تدبر في ساحة أعمالها «الروائية» حرب الجنس، تشنها الابنة ضد أبيها والزوجة ضد زوجها والأخت ضد أخيها والعاملة ضد زميلها ورئيسها، حرب كل النساء ضد كل الرجال، حرب يهجم فيها العيد بقتل سيده، مرة واحدة وللأبد، بدل أن يسعى للتحرر الشامل: يحرر ذاته من استبداد السيد، ويفرض على السيد أن يتحرر من ذاته المستبدة، ولعل هذا الموقف الملتبس هو الذي دعا ناقدًا مثل الأستاذ جورج طرابيشي لأن يخصص حلقة كاملة في دراسته للرواية العربية لنقد أعمال نوال

السعداوى وقراءتها في ضوء منهج محدد هو التحليل النفسي انظر: «أنثى ضد الأنوثة»، بيروت، 1984).

أقول: إن الرجل موجود- بدهاة- في رواية سلوى بكر، لكن وجه السوء والاستقامة هنا أننا لا نراه جليلاً طول الوقت، ولا نراه مداناً، مسيقاً، بكل الآثام والخطايا والشرور، ثمة رجال خاطئون، وثمة نساء كذلك. الرجال قاهرون مستبدون، لكنهم أمن وملاذ كذلك: عابدة الصعيدية تدفعها أمها، لا أبوها ولا أخوها، للاعتراف الكاذب بقتل زوجها، وزينب عاشت سعيدة في كنف زوجها المحب، وظلت حريصة على الإخلاص له ولذكراه، وصفيّة وجدت عند زوجها الأمن والطمأنينة. هنا: إن شروطاً موضوعية قائمة في الواقع هي التي تدفع المرأة لسجن النساء. والسجانة كان يمكن أن تكون في مكان سجينتها، لو حدث تغير طفيف في سيناريو الأحداث (بين بطلاتها سجانة هي الدليل).

ولعل ما يحمي سلوى بكر من الوقوع في أسر تلك القضية الملتبسة هو أن لها قضية واضحة لا لبس فيها: ضد القهر الاجتماعي (معظم بطلاتها مسحوقات تماماً تحت أقسى درجات العوز، ومن ثم يتجهن نحو «أقدم وأسهل مهنة عرفتها المرأة» أو إلى السرقة)، وضد قهر المواضعات الاجتماعية (التي ترغم عابدة على الاعتراف الكاذب بقتل زوجها، وترغم «حنة» على عدم البوح بكلمة واحدة عما يحدث بين المرأة والرجل في الفراش، وتجعل القاضي يحكم للعم بالوصاية على ابن زينب هانم.. إلخ) وضد الفساد الذي ساد حتى أصبح القاعدة، فهو الذي «يسرق الروح تدريجياً» كما نرى في مجموعتها الأخيرة. وفي متابعتها لتلك التحولات في الواقع، تقف سلوى عند نقاط بعينها، تؤرخ لها، على نحو فني يتفاوت إحكاماً: موت الرئيس (عيد الناصر)، انتفاضة الجوعى في يناير 1977 («أم شحنة التي فجرت الموضوع» في مجموعتها الأولى كذلك)، بل إن روايتها القصيرة «مقام عطية» قد لا يمكن فهمها على نحو كامل إلا بافتراض أن «الست عطية» تتجاوز حدودها الموضوعية لتقارب دلالة رمزية، فهي «روح مصر» التي أغدقت على الجميع، ثم ماتت ودفنت، وأقام لها المستغيثون ضريحاً ومواد (هذا الفهم وحده هو الذي يجعل من تلك الرواية القصيرة محاولة للإجابة عن السؤال المطروح: «هل يموت المصريون الحاليون بأية صلة للشعب الذي عاش في وادي النيل منذ آلاف السنين، وحقق تلك الإنجازات الحضارية الكبرى؟»، كما أنه - هذا الفهم- هو الذي يفسر كذلك امتناع مجلة «الصباح» عن نشر تلك التحقيقات، والأحداث الغامضة التي حدثت للمحررة ذاتها ولزوجها الأثري..).

لكن المسألة الهامة عند سلوى بكر تأتي بعد ذلك: إنها حريصة على أن تثبت آراءها في

هذا كله ، وفي روايتها هذه آراء كثيرة واضحة ومحددة حول سياسات الحكومة الاقتصادية، وفشل نظام التعليم العام، والشعر العامي والأغاني والشعر الحديث، ونشاط الثقافة الجماهيرية، وتسلمت الأساتذة الكبار في كليات الطب... وكثير غيرها. وفي حين تثبت آراءها في هذا كله، يأتي هذا الإثبات «خارج التجربة». بعبارة أخرى: إن وعي الكاتبة هو ما تلثقى به- مباشرة- وراء وعي بطلاتها، ومن ثم تبدو تلك الآراء - على صحتها ودقتها- تتواتر بارزة على جسم العمل الفني (اكتفى بأشعة قليلة: ها هي تحكي عن أم رجب التي برعت في النشل «بسبب الظروف العامة المواتية، إذ كانت الحكومة قد عجزت عجزاً شديداً عن حل مشكلة المواصلات بسبب التخطيط الإداري، وتكدس المدينة بسكانها الوافدين إليها يوماً بعد يوم من القرى والمدن الصغيرة المحرومة من معظم الخدمات الأساسية...»، والفصل الذي يحمل عنوان «كانت ذات مرة زنبوباً» ويضم قصتي الطبيبة بهيجة ومدام زينب، يبدأ بصفحات طوال عن تاريخ القهر في مصر الذي خلق تقليداً مصرياً «هو أن يكون الحكام في جانب، والمحكومون في جانب آخر. تمثلاً لدرس تاريخي مدفوع الثمن، دماءً وأرواحاً، مرات ومرات، ابتداءً بعصر بناء الأهرام، وما تلاه من عصور الفوضى التي سادت زمن الأسرة السادسة والأسرات الأخرى... إلخ»، بل إن القسم الأول من هذا الفصل يكاد أن يكون تحقيقاً متقناً عن فساد نظام التعليم، لا يخلو من مثل هذا: «كانت بهيجة محظوظة، لأنها تعلمت في ذلك الزمن المخطوف من تاريخنا البائس الذي احتفظ دائماً، ومن زمن الكهانة الأولى، بامتياز التعليم لفئة اجتماعية عليا. كانت تعيد إنتاج سيادتها بوسائل مختلفة منها العلم.. إلخ»، ولا يكاد يخلو فصل واحد، أو تمضي بضعة صفحات في عالم «العربة الذهبية...» إلا ويطل علينا وجه المؤلفة ذاتها، ناثرة آراءها حول هذا الأمر أو ذاك).

لا حدود لحرية الكاتب (الروائي) في صوغ شخصياته، ووضعها في سياقها الاجتماعي، وتسجيل سلوكها: دوافعه ونتائجه. لكن الشرط المبدئي هو أن يكون هذا كله «مقتعاً» بالمعنى الفني، وقد علمنا يحيى حقى أن أفضل الأعمال (القصصية) هي ما كانت لها «مقدمات محذوفة»، ولو أن سلوى قيدت وعيها هي، كروائية خالقة، وأطلقت وعي بطلاتها، لاكتسب عملها مزيداً من التماسك والإحكام، ولاستقام لها خلق عالم رواي متكامل، وفيه يتفرق وجهها الخاص في وجوه الشخصيات المتعددة التي حفل بها «جاليري» سجن النساء.

وهي تستخدم في سردها أسلوباً طلقاً متدفقاً، يكشف عن معرفة حميمة بتفاصيل الحياة اليومية للمرأة المصرية من فئات اجتماعية متباينة (خاصة نساء الطبقة الوسطى الصغيرة، اللاتي خرجن وتعلمن، كن يشغلن مكاناً أكثر رقياً في السلم الاجتماعي)، إضافة إلى عناية

خاصة بالاهتمامات النسوية الصغيرة في شئون الثياب والألوان وتسريحات الشعر والطقوس والممارسات، يشرق السرد أحياناً بفكاهة راقية، لكنها - لسوء حظنا نحن قرائها - تقع في الغالب خارج السياق! وتتألق - على نحو خاص - في صياغتها لتجربة العشق المحرم الذي قاد «فيدرا الإسكندرانية» لمسيرها، وفي وصفها لسهراتها الليلية المتوحدة، تستدعي ذكرياتها البعيدة. وتستحضر رفيقاتها في رحلتها السماوية (والفصل الأخير الذي تهيئ فيه عربتها ، وتجمل نساءها من أجمل فصول الرواية، هو الذي يغلق الدائرة. حين يغمض الموت عيني عزيزة، فترحل وحدها، تاركة رفيقاتها وحلمها الجميل بعالم سماوى).

بعد قصصها القصيرة - وكثير منها متميز - تخطو سلوى بكر خطوة واثقة نحو خلق عالم روائى متميز كذلك.

1991

سحر خليفة في «باب الساحة» نساء نابلس في ظل الانتفاضة قهر الرجال أم قهر الاحتلال؟

في نهاية ما سبق أن كتبت عن أعمال سحر خليفة (الصبار، 78 – عباد الشمس 80، لم نعد جوارى لكم، 74، ثم مذكرات امرأة غير واقعية، 86) وتحت عنوان «تحرير المرأة أم تحرير فلسطين؟» كتبت: «رغم السخرية تظل حقيقة صادقة ومتأسفة وصافية كالبللورة: نعم، ثورة المرأة الفلسطينية جزء من الثورة الفلسطينية، فقط: دون أولويات زائفة تضع الجزء قبل الكل، ودون أن يتفنى الكل الجزء، أو لا يوجد إلا بعده، ثمة علاقة جدلية ضرورية: لا يمكن تشوير المرأة إلا في رحم وضع ثوري، ولا يمكن تحقيق الثورة بكل شروطها إلا في حضور امرأة ثورية...» ثم أنهيت قراءتي لأعمال سحر كلها بطرح التساؤل: «هل ستبقى سحر طويلاً على هذا المقعد بين المقعدين؟ أنطلع لروايتها الجديدة، فلعل فيها الجواب...» (اقرأ النص كاملاً في «أوراق أخرى من الرماد والجمر، القاهرة، 1990، ص- ص 64- 76).

وجاء الجواب في «باب الساحة 1990»، ما هي بنت نابلس المحبة، وصافتها وروايتها، تقدم لنا وجهاً جديداً من وجوه مدينتها القديمة: وجه نابلس التي تعيش الانتفاضة: «جاءت الانتفاضة فطار النوم، بدأ الخوف يتساقط كأوراق الخريف، وانتهت الجبال والكروم والأودية، وخرج الناس إلى الشارع، وما عاد للتحشيش سوق، ونزل التجسس تحت الأرض فالتقطته سكاكين الشباب، وانقلبت الساحة الحجرية المسماة بباب الساحة إلى مسلخ يعلق فيها العملاء على الكلابات مثل الغنم، وسموها الساحة الحمراء...».

هذا الوجه الدامي من وجوه الساحة يتدخل في صميم الرواية، بل يكاد أن يكون قوامها. ففي ذلك «البيت المشبوه» الذي اتهمت صاحبه بالفجر والعمالة فغرس الشباب خنجراً في صدرها، ووجدت جثتها مطروحة في الساحة، تدور معظم الأحداث، وينتهي «نزهة» المقيمة على عهدنا، تكاد تكون الشخصية الرئيسية فيها. كان بيتاً يتجنبه الجميع، لا يلقون على نزهة تحية الصباح ولا يردون تحيتها، لكن الذي حدث جعله محطاً ومزاراً ويؤرة للفعل: إليه لجأ «حسام» جريحاً بعد الاشتباك، وإليه جاءت «سمر» التي تعد بحثاً اجتماعياً عن التغيرات التي

طراوت على المرأة خلال الانتفاضة، (أفتح قوساً هنا لأقول: إنه هم من هموم الروائية نفسها، وموضوع لعملها كذلك)، وإلى البيت المشبوه أيضاً جاءت «الست زكية»، أم الشباب عمة حسام ورأعيتهم، وواحدة من أكثر شخصيات المرأة في الرواية العربية صدقاً وأصالة، جعلت لها الروائية مهنة وثيقة الصلة بالحياة، فهي التي تخرج أطفال الصبي إلى نورها، لكنها حين يجد الجد وتجد نفسها في قلب الظرف حيث لا مجال للاختباء أو التهرب، «تنقلب أدواتها البسيطة أدوات جراحة، فتخط هذا، وتجبر ذاك، وتستخرج رصاصة وتحقن إبرة...».

حول تلك الشخصيات الرئيسية القليلة تدير سحر خليفة أحداث روايتها، وهي قليلة كذلك، لكن السياق الذي يشمل الشخصيات ويحرك الأحداث جميعاً هو تفجر الانتفاضة، والحياة اليومية في ظلها. وكما قدمت سحر من قبل في ثنائيتها «الصبار- عباد الشمس» صورة الحياة التي تجعل انبثاق الانتفاضة أمراً طبيعياً ينبع وتراكم على مهل من نسيج العلاقات القائمة بين مختلف فئات الشعب الفلسطيني من جانب، والوجود الإسرائيلي- في وجهيه العسكري والمدني- الثقيل والرازح، من الجانب الآخر، وأثبتت قدرة الأدب الصادق لا على رصد الواقع وتحليله فقط، بل على استقراره والتنبؤ بمسار الأحداث فيه كذلك. وهكذا:

فلمنذ تفجرت الانتفاضة، لم يعد شيء أو شخص على حاله، وعرف كل دوره الذي يجب أن يؤديه: الشباب لهم الدور الأول، والفتيان دور، والنساء دور، والأطفال دور. وكل يؤدي دوره دون تلك. ومن جماع هذا كله تتطور أساليب المواجهة وتتصاعد: أقام الإسرائيليون حاجزاً على باب الساحة، فحصره الشباب، فأقاموا بدله بوابة من الأسمنت. هاته النسوة الثلاث المحاصرات في «البيت المشبوه» وضعن خطة بسيطة وتفننها: أذبن السكر في الماء، ومدن «بريبش الحاكورة» إلى السطح المقابل الذي ينتهي عند الجدار، وانفتح الصنبور وسال الماء فاخترق الأسمنت فتخلل، وتحقق انتصار صغير ابتهج له الناس: «رقص الأطفال على الأنقاض، وانفتحت شبابيك الحارة رغم منع التجول، وتراشفت النسوة بحبات المليس وقطع النوجا، وأكل الأطفال وصاحوا، واندفع في الشارع فرح هائج، وبدأ المطر يتساقط والطفلة ترن ولا تهدأ، ورغم الرعد وصوت الريح ظل الأطفال يغنون، وازداد الغناء وتصاعد، والرعد يجلجل ويعريد، وعيون الحارة تنتفجر، والماء يسيل ويتدفق، يجرف الأسمنت ووسخ الطريق...».

لكن للانتصارات الصغيرة والكبيرة ثمنها الذي يجب أن يؤدي كاملاً غير منقوص: شهداء وجرحى ومسجونون ومهانون وبيوت مهدمة، ومحال مقفلة، وملاحقات ومطاردات، وشباب تركوا أعمالهم أو تخلوا عن طموحاتهم لينغمسوا في تلك الحركة التي تشمل كل جسد

فلسطين. ها هو حسام يسأل نفسه الآن: «ماذا أخذنا ماذا فقدنا؟ أين كنا؟.. حتام المسير وأين النهاية وأين الأمل؟ ثم يتوقف ليحسب: «لا وقت الآن لهذا الترف. اركض. اهرب. حذر. اضرب. ناد. صفر. ارسم. خطط. ابعث رسالة. ادفن. انش. احمل. اصبر. اضحك في عز الحزن. أنت الباقي. أنت الهادم. أنت الدنيا. وخلود الأرض..».

المرأة في قلب «باب الساحة». المرأة قلب أعمال سحر خفيفة. ولكن: أية امرأة هي التي تطالعنا بها الآن؟ الشخصيات النسائية في الرواية: نزهة وزكية وسمر هي التي تشغل القدر الأكبر من الاهتمام والتفصيل. وكلهن واقعات تحت قهر الرجل، بدرجة أو أخرى، ويشكل أو آخر، أم الشباب: هجرها زوجها قبل أكثر من عشرين عاماً فانكبت على بناتها تربيهن، من أجلهن خرجت للعمل وتعلمت أن تكون قابلة، هي صاحبة المثل الذي لا تكف عن ترديده: «هم البنات للممات»، وهي – رغم القهر الذي وقع عليها من جانب الرجل (زوجها الهارب وأخيها الوجيه المتخلى) – تتمثل كل قيم الرجل في الحياة ومعنى الشرف وسترة البنات!.. أما نزهة فهي أكثر شخصيات الرواية كلها استدارة واكتمالاً وقيضاً بالحياة: جسور كاسرة، ذات عين جميلة لا تطرف في وجه أحد، عرفت الرجال في تبذلهم، وضعفهم، وخيانتهم واتضاعهم، رأت وجوههم الناضحة بالشهوة والرياء والكذب، وعندها لكل من الوجها أو مدعى الوجاهة حكاية معها، وما أشد ما لقيت منهم! حتى أخوها الصغير وحلمها الوحيد الباقي في الخلاص، جاء بعد عامين قضاها في الجبل مع المثلثين يتربص بها ليقتلها، بذات السبب الذي قتلت من أجله أمها وأمه، منطلقاً إذن أن تكفر نزهة بكل شيء: يا لله والأنبياء، الرجال والنساء، فلسطين الغولة التي تاكل خير أبنائها ولا تشبع، أما حين حاولت سمر أن تشرح لها معنى «الاستبيان» (تلك الحيلة الذكية التي لجأت إليها الروائية لمعرفة ماضي زكية ونزهة وخواطرهما) قالت نزهة بوضوح: «يدى أفهمك إني لا قلقانة بالانتفاضة ولا قلقانة بالمرأة ولا قلقانة بالناس.. (..) وأنا بعد اللي صار وجرى لا أنا قلقانة بحدٍ ولا سائلة عن حدٍ..».

غير أنها لا تبقى هكذا حتى النهاية: في اشتياك من أكثر الاشتياكات ضراوة استشهد أخوها أحمد، واجتمع المعزون، ثم تحول العزاء – كالمأثوف – إلى اشتياك جديد، وصمم الشباب على هدم البوابة الصخرية الضخمة والوصول إلى «النقطة» وحرق العلم الإسرائيلي، تساقطوا بالرصاص، الواحد بعد الآخر، ثم تقدمت نزهة وقادت النساء في طريق تحت الأرض نحو قلب الساحة، وخلال دقائق كانت جموعهن تتدفق من تحت الأرض، وحاولت فتاة أن تحرق العلم فأصابتها رصاصة وهي على حدود النقطة، فسقطت وإلى جوارها زجاجة «المولوتوف» التي كانت تحملها.. «مثلت (نزهة) تترنح نحو الفتاة، كانت النسوة حواليتها والحجة وشنطتها

المفتوحة، كانت الزجاجة ملقاة بجوار الجدار تحت العلم، حملت الزجاجة وفتحتها ببطء شديد، رشّت السائل على اللونين، ومدت يدها، وحملت في وجه سمر، همست سمر: وأخيراً عملتيها يا نزهة؟ هزت رأسها بدون تأثر وهمست بفحيح: «مش عشان الغولة عشان أحمد...» وتناولت عود الكبريت...

أما التغير الذي حدث لسمر فهو أنها - ببساطة - قد وقعت في الحب! أحبت حسام الملثم الجريح المطارد...، وهي في لحظة حميمة تبوح لنزهة ولنا وتفتح قلبها: «لو ما بيسمعني بقول يمكن.. بس بيسمعني.. ويعرفني ويقراني مثل كتاب مفتوح، ويعرف أن أنا وهو من طينة واحدة، من الأرض الخضراء التي يتعطى ويتثمر ويتلعم الغير..» (..) راح وتركني معلقة بحبال ومشدودة على وجه الأرض.. (..) يا ريت الحب ما كان في الدنيا وما حبيت!..»

نعم، هذا قدر من تتعلّق «الملثم الجريح المطارد...» صحيح: زمن الاشتياك، لا مكان لعواطف آمنة!

قلت: إن النساء في «باب الساحة» كلهن واقعات تحت قهر الرجل، ولعل ما حدث مع سمر أوضح دليل: جاء منع التجول وهي في بيت نزهة: ولم تستطع العودة لبيتها إلا بعد أيام، وهي تعرف ما يترصدها من عقاب على أيدي إخوتها القساة الساخرين بالمرأة، ودورها، وتفكر: الواقع يتغير والانتفاضة نفّضت عنا القبار وهزت الأرض بلا إنذار، «لا للمظاهرات»، وفوجئ الإخوة بالمظاهرات تأتي للنسوة في قعر الدار، «لا للخروج والبهدة...» وجاءت البهدة إليهن، في غرف النوم، واشتبتكت النسوة بالأيدي، وصحن وتبادلن الشتائم، والتحنن بالجند وهن في ملابس النوم والشعر المتبوش، ويعد بلدنا ما لنا دين.. أيام ذهبية كالميلاد، يولد المرء في الثورة مئة مرة، ويموت الوفا لا تحصى...»

لكن هذا الوعي الناضج والحس المتوهج لا يحولان دون إحساسها بالمهانة حين تتساقط ضربات الأغ الأكبر على كل مكان من جسدها حتى تركها حطاماً.. «وانطلق الأذان فجأة فاحسست بالموت، فلا الاحتلال ولا الجيش ولا كل عفاريت الأرض، أقدر على سحقها مما سحقته...»

في هذا المشهد تبلغ هجائية سحر خليفة للرجل قمتها، لم تتخل سحر عن هذه الهجائية أبداً، حتى الصيغة الجديدة للرجل الملثم لا تتجو منها!

نعم، هي هجائية للرجل: الحاضر والغائب، المناضل والمتخلى، الشاب والشيخ، الأب والزوج والأخ: هذا أحمد يصدر حكماً بالإعدام على أخته التي رعته ويتربص بها، حتى تفر

منه، وهذا حسام نفسه: يقسمو في معاملة نزهة التي تقدم له مأوى واهتماماً غير مشوب، وقسوته- قبل أن يلجأ لبيتها وبعد أن لجأ- لا منطق لها، تبدو حجج نزهة في مواجهته ناصعة بيّنة، ويبدو موقفه القاسي جامداً وتقليدياً وغير مبرر.

وفي هذه الهجائية يشغل «السياسي» أو «المناضل» مكانه اللائق. وهنا حكاية مترددة عن المناضل الذي يتخلّى عن رفيقته في النضال، ويتزوج من سواها، ويقطع ما بينه وبينها، أو يبقّيها عشيقته في أفضل الأحوال، مرتين تتردد هذه الحكاية في «باب الساحة»: مرة في عالم نزهة وخبرتها القديمة مع أستاذها في النضال الذي أحبته، فاستخدمها، ثم أبقاها عشيقته لأنها أحبته، ومرة ثانية تحكيها «سحاب» حب حسام الأول. تحكي سحاب: «تذكرني بقيادي كبير كان بلبنان قبل الضربة أحببته أكثر من عمري، بس يا خسارة! المرأة عنده زوج جرابات، وكل زوج من لون، كل لون في درج، وكل درج برقم، وخزانة مسكرة بالمفتاح...» هذا هو القيادي ينتقى من ألوان النساء الذي يلائم البذلة التي يرتديها، وحين يرد حسام بأنه ليس قيادياً، بل هو كادر صغير، تكون الإجابة هي ذات الإجابة التي تؤكد نزهة: إنه سيكبر يوماً، ويصبح مثل أولئك القيايين، مثل «عاصم المربوط» الذي أسهم في دفعها لمصيرها، ثم مضى يصعد دون أن يسأله أحد.

ويبدو هذا المصير محتملاً أكثر من سواه، لأننا لا نجد في عالم سحر خليفة نموذجاً سواه.

إنّما هذه الهجائية دفع سحر لأن تكتب أضعف فصول روايتها («اعتقال مركب»، ص 153-168)، وهو الفصل الذي تأتي فيه أم حسام إلى بيت نزهة، هاربة من زوجها لائقة بزكية. هذا الفصل كله خارج السياق الروائي وما يقدمه عن قسوة «الوجه» الذي يلعب أدواراً ثلاثة متعاقبة: أبا لحسام، وأخاً لزكية، وزوجاً لهذه السيدة الأبقية، سبق أن عرفناه في صياغات موجزة من قبل، فهو لا يضيف شيئاً سوى إحكام حلقة الاتهام حول الرجل في أدواره الثلاثة تلك، حتى لا يستطيع الفكاهة.

هجا الرجل- يكمله بالضرورة- مديح المرأة: هاته النسوة الثلاث يضعن خطة هدم الجدار الأسمنتي، وينقذنّها، دون تلكؤ، وزكية تسمى الشباب وتؤمن الطرق «الملثمين» في الليل: لأنها «لا تخشى العتمة»، وسمر تقف أمام أخيها الذي أوسعها ضرباً، تحميه من مرور الدورية، ونزهة هي التي تحرق العلم الإسرائيلي في النهاية.

ولست- شخصياً- أعارض كيل المديح للمرأة، رفيقة وشريكة في النضال والمصير، ما أعارضه هو افتقاد الإنصاف، بعبارة أخرى: أكان لابد كي تبرز سحر خليفة دور المرأة أن

تبخس دور الرجل؟ كل الرجال الذين عرفناهم في «باب الساحة» - سواء كان حضورهم حياً أو من خلال مستدعيات الآخرين - جديرون بالنقد واللوم لما فعلوه أو لما يمكن أن يفعلوه، وليس ثمة رجل واحد ناج في عالم سحر خليفة، فالإي أين يمكن أن يؤدي بها - وبأعمالها - هذا العداء «الشوفيني» للرجل؟

بقى الجواب عن سؤال «الاستبيان» الذي اتخذته الروائية حيلة للكشف عن شخصياتها النسوية وتكوينها العقلي والنفسي. أصدق الإجابات ما جاء على لسان «أم الشياپ» عما أحدثته الانتفاضة في واقع المرأة المعاصرة في فلسطين. قالت بعاميتها البليغة العذبة المعيرة عن مشاعرها الحارة خير تعبير: «همومها القديمة بقيت على حالها، وهمومها الجديدة ما بتتعد. حبل وميلاد ونفاس ورضاعة وغسيل وقش ومسح وطبخ ونفخ ونكد الجوز، وهم الولاد، وهم الشياپ المشردين بين الصخر والوعر وحمل الشمس وزمهرير الشتاء وشوك البراري وواويات الجبال. هم القريب، وهم البعيد، وهم الصغير، والكبير، والمقطط بالسريير. إن كان بحضنك خائفة يا خدوه، وإن خدوه يضيعوه. من ساعة ما يفوت السجن لحد ما يخرج منه وأنت دايرة وراه، من محكمة للحكمة ومن باب لياپ، وإن كان مش بالسجن دايرة وراه من مغارة لغارة ومن زقاق لزقاق، إذا شفيتها بتتحرقي معه، وإذا ما شفيتها بتتحرقي عليه، هذي حياتنا: حرقة بحرقة وعذاب بعذاب...»

تلك الصورة، صورة المرأة الفلسطينية الآن. وقد أصبح ما تنبأت به سحر خليفة واقع كل يوم، ترسمها المدافعة عنها، المشيدة بها، حتى وإن مال في يدها ميزان الإنصاف، ويدت في عملها زيادات وتتواءم لا ضرورة لها.

هذا أنت ترى: ما تزال سحر خليفة بين المقعدين، وقد أعادت صياغة ذات السؤال: تحرير المرأة أم تحرير فلسطين، ليصبح: قهر الرجال أم قهر الاحتلال؟ وهذا ما فعلته في «باب الساحة».

1990

مشاهد من الرواية الفلسطينية فى الثمانيات..

دون تجاوز كبير، يمكن القول بأن الرواية الفلسطينية— منذ بداياتها غير المكتملة، وبعد أن دفعها غسان كنفاني دفعة قوية نحو الاكتمال— استطاعت أن تواكب الهم الفلسطيني، وأن تبقى— فى مجملها— على ارتباط حار ومباشر بقضيتها الواحدة (قما أندر الأعمال التى تبتعد عن تلك القضية الواحدة)، وكان من الطبيعى أن تدور أفضل الأعمال حول تلك النقاط المحورية فى النضال الفلسطيني: 1948— ما قبلها وما بعدها: حدثنا الروائيون والقاصون عن تخلف الواقع وتواطؤ النظم وتناحر الزعامات ونذرة السلاح والجبن والخيانة والتخلي، عن أفواج النازحين تحتل الحدود فى البر والبحر، وراعها رعب الإيادة، وأمامها— عبر الأهوال— المخيمات وأكوخ التتك، المرمية— كالخلق الرثة— خارج العواصم الآمنة. وحدثونا عن 1967: الدودة فى أصل الشجرة، وزواج العم بالأم خدعة ثقيلة، ضاع ما بقى من فلسطين— ضاعت كلها من النهر إلى البحر، وتبددت الأوهام مثل قبضة ثلج تحت شمس حزيران. ثم حدثونا عن 1970: لم تكن مهارة صياد متربص فقط لكنها غفلة سرب من النعام كذلك، قُتل من قُتل، ونُذِيع من نُذِيع، وكان خروج الياقين مشهوراً: لا زهو ولا أمجاد، والقلق على المصير الفاجع يحيط الراحلين والياقين جميعاً.

وفيما بين هذه النقاط المحورية، حدثنا الروائيون والقاصون عن الإنسان الفلسطينى حيث كان، فى منغاه البعيد أو القريب، هو خارج فلسطين، وكفى. ومنتصف الستينيات— التى شهدت انبثاق العمل الفدائى فى الساحة الفلسطينية— تجد مقابلها فى الأدب كذلك. أجرى الفلسطينى حساباته من جديد: إنه يعيش على البقايا والفتات من كل شىء، وقضيته سلعة ثمينة بين أيدي المزايديين والانتهازيين وباعة الدم المسفوك والقاعدين على عروشهم والغافين فى حزن الوهم بأن عملاقاً لا يد سينبت فجأة من قلب العجز والخرافة، ليعيد الأرض التى ضاعت، والعذرية التى انتهكت، والإنسانية التى سُحقت، ثم قرر الفلسطينى شيئاً: إن مواجهة العدو— فى الداخل والخارج— مواجهة حقيقية وصادقة، والالتحام به، وقتله، هو فقط ما يقرب ميزان الخسارة، ويحيل البقايا والفتات حقائق كاملة.

وانطلقت العربية الفلسطينية المسلحة: محملة بكل آلام المخاض الدامي، مثقلة بكل آفات وتناقضات الواقع الذي خرجت من قلبه، وأحاطها، تحمل ثواراً بلا أرض مسلمين وماركسيين، مقاتلين ومتفلسفين، واقعيين وحالمين، صادقين ومهرجين، مزايدين أمام أعواد المنابر، ومحترقين في صمت ونبل وكبرياء.. بكل هؤلاء وبغيرهم انطلقت العربية الفلسطينية، محاولة أن تجد الطريق.

وكان هذا موضوع رواية السبعينيات والثمانينيات. وحملت الثمانينيات هموماً جديدة: بيروت: ملحمة القتال البطولي والصمود ثم الخروج إلى المنافي الجديدة من جديد، هذا في الخارج. أما في الداخل فقد تفجرت الانتفاضة وأصبحت إيقاع الحياة اليومية على كل أرض فلسطين. ولم تكن الرواية بعيدة عن هذا كله.

إن شئت صياغة موجزة لما حققته الرواية الفلسطينية خلال هذه العقود الثلاثة الأخيرة أمكنت القول بأنها استطاعت أن تحو قاذلة النضال: من المنفى والشتات، إلى حتمية المواجهة والفداء، إلى هموم الثورة المحاصرة في الداخل والخارج.

في السطور التالية أحاول النظر في عدد من الأعمال الروائية الفلسطينية لكتاب من الداخل والخارج، لبعضهم سابق خبرة بفن القص، وبعضهم يقدم عمله الأول، وفي ظني أنها تعكس- في مجملها- هموم الرواية في هذا العقد الأخير، ووسائلها في التعبير عن تلك الهموم.

ولنبداً بما قدم، «الشيخان» إميل حبيبي وجبرا إبراهيم:

«أخطية 1985»: هل هي رواية الحنين إلى حيفا في حيفا، رواية استعادة «أيام العرب» حين كانت الفاكهة حلوة المذاق لا حد لحلاوتها، وكانت الدنيا واسعة لا حد لاتساعها «كانت دنيانا كلها مشاعة لنا، حلالاً زلاًلاً علينا... كانت الدنيا والآخرة هي بلادنا: الجرمق أعلا من الهملايا، والبحيرة الجنة الدنيا، وصنوبر الكرمل حور الجنان...» إنما من هذه الدنيا التي ضاعت يستدعي الروائي شخصاً وأحداثاً، يرويها لنا في غنائية عذبة، واستخدام خاص للغة وظلال الكلمات، وتطوير خصب لأساليب الكتابة العربية (خاصة في الاستطراد) وجمالياتها، حيث يصبح للحرف الواحد أهميته ودلالته (خاصة في الاختصار والتصنيف وصور الجناس والطباق).

لكن هذا ليس كل شيء في «أخطية». عنها يكتب إميل حبيبي، وقد قارب نهايتها: «إنني أجدها الآن ما أن تشرف على النهاية حتى تشرف على حذيفة جديدة أو شاطئ جديد (...) إن حالي فيها كحال الوالدة حين كانت تفك الكنزة الصوفية العتيقة.. خيطاً خيطاً.. كانت تعقد

أطراف هذه الخيوط فتصبح خيطاً واحداً تنسج منه دفنات لأولادها...» هذا أقرب وصف لها، هي خيوط بعضها من الذاكرة، وبعضها من الواقع، وبعضها من التراث العربي، وبعضها من الممارسات الفلسطينية القديمة، بعضها من الداخل (داخل الذات والحدود) وبعضها من الخارج (بذات المعنى)، والشيخ يحاول أن يجعل من هذه الخيوط نسيجاً لا تتنافر ألوانه، وأن يحكم سداه ولحمته.

والعقدة التي تتلاقى عندها أطراف الخيوط هي تلك «الجلطة المروية» التي وقعت ظهيرة يوم صيفي في حيفا، في مكان حدده تحديداً، منها تنطلق كل الخيوط وإليها تعود. وفي «التحقيق المتكامل» الذي أجرته الشرطة حول الحادث: وفي التحقيق الذي يجريه الصحفي المعاصر عن هذا التحقيق المتكامل نستمتع لمختلف الشهادات: منها شهادة سائقة سيارة عجوز قالت إنها شاهدت شاباً فلسطينياً «ملثماً» بكوفيته الفلسطينية يتأبط «كلاشينك» ويمر مسرعاً بين السيارات...، ومنها شهادة «محامي الشعب» بسببها، ومن أجلها، تنعقد المحاكمة لما سمي «بحرب التحرير»، تعرف منها رأى، قاضى اليمين، وقاضى اليسار وتجذ فيها وزارة العدلية رداً على اتهامات «أمنستي»، ودليلاً على «أن المعتقلين هم الذين يعذبون أنفسهم بالعالمين...»، ومنها كذلك شهادة الروائي نفسه: «لم يستجوبوني، وقد يكون إحجامهم عن استجوابي راجعاً إلى يقينهم أنني لن أحجم عن الاعتراف بأنني كنت ذلك المسلح الفلسطيني، ولكنني لم أتلثم، وإن أتلثم...».

وحين حدثت تلك «الجلطة المروية»، شهد شهود بأن رجلاً اندفع من التاكسي، وراح يجرى وراء امرأة حاسرة ويناديها باسم «أخطية» (قال الرجل أنه عاد بعد خروجه بثلاثين سنة، فهل يعنى أنه عاد في 1978؟ إذا كان كذلك فمن حقنا أن نسترجع التواريخ، علنا أن نعرف ما تلك الجلطة المروية المروعة التي حدثت في قلب حيفا ذات يوم من صيف 1978). من تكون أخطية ومن يكون الرجل؟ من جديد: حيفا التي كانت وعبد الكريم وإخوته وأخطية التي كانت تقف للشباب وراء ستار بيتها، وترسل لهم رسائل الشجاعة، وكلهم يحبونها، ثم غابت عاماً وعادت تحمل طفلة حملت بها سفاهاً، وجين الجميع عن الاعتراف بأبوة الطفلة فضاعت أخطية كما ضاعت بعدها «سروة» أخت عبد الكريم... «وأقفر من أهله شارع عباس»، وبقي الراوي، مثل عمرو بن معد يكرب، «ومثل السيف فرداً».

لا أزعم أنني فككت كل حروف الشفرة التي كتبت بها رواية إميل حبيبي، لكنني أستطيع القول بأن أحداً لو تقدم وأعلن أبوته للطفلة لما ضاعت أخطية، ولو أن أحداً وجد الجسارة كي

يتسلق الشجرة إليها ما ضاعت «سروة» بعدها. وهكذا: «لكل «أخطيت» عظم من عظامه ولحم من لحمه. هو الذى أضاعها، وهو الذى يركض وراءها وحين يراها- يخيّل إليه أنه رآها- لن تكون سوى وهم خُلب، فهو إنما أضاعها، يوم تركها وتخلّى».

إنما مثلها مثل معالم حيفا القديمة، كما يقدمها ذاكرتها، وروايتها وشاهدها «تلك الأماكن كلها لا تذهب عنكم، بل تذهبون عنها، لا يأخذونها منكم، بل يأخذونكم منها، يرحلون عنها ولا يعودون، أما هي فلا تعود لأنها لا ترحل...».

وأخطية قطعة رائعة من فن القص، جوهرة صقيلة، استطاع صانعها أن يخفى عنا عرقه وهو يصوغها، كلمة كلمة، وحرّفاً حرّفاً، وبقيت - فى وجوهها المتعددة- مثقلة بهموم الباقين داخل الزنزانة الكبيرة، ومن شأنهم- إن شاءوا التواصل - أن يدقوا على جدرانها فى لغة خاصة، موجزة وبلغية، تستعين بالصورة والرمز واللفظة الموحية وتحميل الكلمة الواحدة أكثر من معنى واحد، والإحالات الكثيرة إلى الماثور وطاقته الوجدانية الهائلة.

ولأن صانعها أخفى عنا عرقه وهو يصنعها فقد بقيت- شأن الأعمال الفنية الخالصة- تعطيك قدر ما تعطيكها، إن بذلت، أنت، الجهد فى تلقيها اكتملت لك المتعة بها، أما إن قرأتها قراءة المتعجل الذى يبحث عن نهاية الحكاية فلن تجد بين يديك سوى أصداف فارغة لا تغنى عنك شيئاً.

وأختار جبراً أن يقدم فى الثمانينيات، «نزوة كافكاوية» هى الغرف الأخرى «1986». هى «نزوة» لأنها تقع بعيداً عن السياق الروائى لأعمال صاحبها منذ «السفينة» 1971، والبحث عن وليد مسعود» 1978 بوجه خاص. هى قطع فى هذا السياق، توقف عنه، فالأبطال فى هاتين الروايتين كان لهم وجودهم المي، الممتلئ هموماً وأشواقاً وأفكاراً ومشاعر، ولهم أهداف يسعون لتحقيقها فينجحون ويخفقون، صحيح أنهم- أعنى الرئيسين منهم- «أكبر من الحياة» لكنهم يمكن أن يكونوا على مقربة، وتؤدى «الطاقة الترجسية» التى يشحنهم بها المؤلف إلى إغنائهم بجوانب متعددة من الوجود.

أما بطل «الغرف الأخرى» فإننا نظل- حتى النهاية- ونحن لا نعرف من هو: نمر علوان أم عادل الطيبى، طيب شهير أم كاتب معروف، وهؤلاء الذين احتشدوا له، هل جاؤا ليستمعوا إلى محاضراته ويكرموه، أم جاؤا لمحاكمته وإدانته والحكم عليه، الأهم أنه هو ذاته لا يعرف، فهو يجد هواجسه الخاصة مسجلة على ورق مطبوع وفى كتاب يحمل اسماً لا يعرف إن كان له أم لغيره، وبعض النساء اللاتى عرفهن فى ماضيه يعدن للظهور، والتحولات لا تنتهى، وهو

هنا وهناك معاً، وهو يشهد قرينه أو صنوه ممدداً على طاولة العمليات، ثم يتكشف الأمر عن حفل تنكري هازل، فلا الجراح جراح، ولا الممرضة ممرضة، ولا هو هو!

من غرفة لغرفة يساق، كأنه جوزيف كاف، أو المساح في دوراته المحبومة حول القلعة، أو روبرتسون في دهاليز «السفينة»، لا يستطيع أن يتفهم كنه الشراك التي تنصب له بإحكام، ولا يستطيع أن يلتقط أنفاسه وسط التحولات التي يتسارع إيقاعها ويزداد وقعها، والجو كله كابوسي خانق، تنفجر فيه مشاهد من البذاءة والعنف والقبح والشهوات المحبطة والملل والكآبة، ولا خصوصية في الأحداث، ولا إشارة واحدة تدل على زمان أو مكان.

كأن كوابيس وديع عساف بطل «سفينة» جبرا قد تقدمت لتتشغل صفحات الرواية كلها، بل إن تلك الكوابيس تكاد تتطابق وبعض ما يراه بطل «الغرف الأخرى»: «اللقطات المكبرة على الشاشة اللعينة تؤكد على الأفواه الفاغرة الملتوية، واللعب يسيل من زواياها، والعيون الجاحظة الفائضة بدموعها، والأصابع المتشنجة الياحظة في الفراغ فوق الرعوس عن أشياء مجهولة تريد التثبيث بها، والصراخ يتداخل ويتنوع ويشدد حدة وفوضى»، هي ذات الكوابيس التي تطارد «ودييع» فيهرب منها إلى رسمها، ولئن صدقنا عذر ودييع، أو صاحبه وخالفه— في أنه— مثل مدينته «القدس» — مشطور، منقسم. فما عذر صاحبنا هذا الجديد؟

الجراح الشهير — الذي سيتكشف عن سواء كما هي العادة — يقدم لنا التبرير النظري، من أين؟ تماماً كما نتوقع: من أندريه بريشون وعبارته: «هناك رجل مشطور شطرين في التناقض». ويواصل شرحه: «هذا الرجل المشطور شطرين إنما هو الإنسان وهو يحاول أن يرى ويعينه كلا الوجهين من كيانه ويوحد بينهما: الوعي واللأوعي، العقل والغريزة، الواقع والرؤيا... والكثير من إبداع الفنانين والشعراء، بل وإبداع الدارسين، وفي عصرنا كما في العصور السالفة.. هو محاولة لإطلاق الوحش الغافى في الدواخل...».

مثل هذا التبرير هو الذي قاد إلى موجة كاملة في أدب العبث، واليأس من وجود المعنى في العالم، ومن جدوى الجهد الإنساني الذي يدور في دورات مقفلة لا قدرة لأحد على الخروج منها، ولا على التوقف عن المحاولة العابثة في الوقت ذاته!

حتى النهاية التي تنتهي إليها «الغرف الأخرى» والاسم الأخير الذي ينتهي إليه صاحبنا (فارس الصغار) قد لا يكون غير تحول جديد في تلك التحولات التي لا نهاية لها، فهذا اللون من الكتابة يمكن أن يدور في دورات مكرورة لا تنتهي لشيء. ولأي شيء تنتهي ما دام الإنسان— على هذا النحو— محاصراً ومحاطاً به ومسوقاً—على رغمه— لا يملك من أمر نفسه ومصيره شيئاً؟

لمعة الأمل الوحيدة في «الغرف الأخرى» قد تتمثل في تلك الخطبة المرتجلة التي ألقاها البطل مرغماً. هي وحدها التي تشي بوجود شيء يربطه بأرض الواقع خارج كوابيسه الخاصة ورواها. في خطبته تلك تحدث عن صديق له انتحر؛ لأنه رفض عالمًا يتحكم به «القتلة والسفلة وأهل النجل». وقد هم هو ذات يوم بأن يفعل الفعل نفسه وأن يعبر الحد الفاصل بين الحياة والموت، لكن، موجة «مجهولة» دفعتة للوراء، وبعد أن انتحر صاحبه أحس بأنه سعيد ومحظوظ «في العودة إلى الساحل الصاخب بالندالات والجرائم. لماذا؟ كي أجابها بإرادتي، كي أحاربها ورأسي مرفوع وعيناي مفتوحتان....».

لكن تلك كلمات جاءت في خطبة مرتجلة، صاحبها مرغم على أن يلقيها، وهو يتخبط في الشراك المنصوبة له، وهو يتسأل عن هويته الضائعة، وعن هؤلاء الذين نصّبوا له الشراك. حين قرأت «الغرف الأخرى» للمرة الأولى هممت بأن أقول: «ويل للشجّي من الخلي».

قلت: إن الرواية الفلسطينية تدور - في مجملها - حول تلك النقاط الأساسية في مسيرة الانفصال الفلسطيني، وليس تادراً أن تجد عدداً من تلك النقاط في أعمال الروائي. أو القاص نفسه: في «ذكرى الأيام الماضية» 1970 «حدثنا رشاد أبو شاور عما حدث في 1948، وفي «اليكاء على صدر الحبيب» 1974 «عما حدث في عمان 1970 «وفي العشاق» 1977 «عن الحياة في مدينة أريحا والخيمات من حولها بعد 1967، وما هو في عمله الأخير «الرب لم يسترح في اليوم السابع» 1986 يحدثنا عن تجربة الخروج من بيروت 1982:

الوداع، إذن، «يا بيروت، يا مدينة البحر والشعر والمتاريس والغرباء، وأم الهاربين من أوطانهم إلى مقاهيك وصحفك ومجالاتك...» بعد تسعة وسبعين يوماً من النضال والصمود الأسطوري، (قدم أبو شاور بعض وقائعه من قبل في عمل أقرب للتسجيل هو: «آه يا بيروت، 1983) كان لابد من الخروج، وجاءت الباخرة القبرصية «سولفرين» تحمل الراحلين إلى تونس، ومعهم الكاتب الذي لا يجهد في إخفاء نفسه (ولعله لا يريد)، وهي - مثل سفينة نوح - حملت شتى أنواع الكائنات: منهم سارق الثورة ومنهم حارس الروح، ومنهم العقدا والعمداء الذين سبقوا إلى الاستيلاء على كبائن السفينة الفاخرة وتركوا للآخرين النوم في العراء، منهم المخمور الذي لا يفيق أبداً، وينطلق في مونولوج متصل لا يخلو من نفاذ لقلب الحقيقة الجارح، منهم مناضلون حقيقيون، مهتمون بالحاضر والمستقبل، ومنهم من يلفون سجناء الحشيش، ومنهم جماعة منصرفة طول الوقت إلى لعب الورق، ومنهم... ومنهم.. وهم جميعاً فلسطينيون: هم «عينة ممثلة» - لو صح التعبير - لأولئك الذين التحقوا بالعربة

الفلسطينية في بحثها الدامى عن الطريق.. هم جميعاً فلسطينيون يقتنصون لحظات مواتية للعزف والتدبيك والغناء، وهم جميعاً فلسطينيون: لكل ذكرياته عن قرية أو مدينة أصبحت بعيدة جداً، وهو من منفى لمنفى يسير، لكنهم قادرين على أن يجدوا بعض الدفء في تبادل الذكريات، بل وأن تنمو علاقة حب بين رشيد (وجه الكاتب أو قناعه) وزينب، وبين أبى منصور، المقعد كسير الساق والفتاة الفلبينية الرقيقة التي تقوم على العناية به، وهم جميعاً فلسطينيون: يجدون في «الميرمية» علاجاً لأمراض الجسد وجفاف الروح، ويستعيدون مع رائحتهما «الحقول والبرارى والأهل والتراب... ورائحة خبز الطابون».

لكن الغلبة في الصورة التي يرسمها رشاد أبو شاوور هي للألوان القائمة: حين يأسن الماء تنمو الأعشاب السامة والمتسلقة، وحين تحاصر الثورة (من يد العدو طعنة ومن يد القريب طعنات) ويكون عليها أن تقف عند منعطف هام في مسيرتها، فمن حق أبنائها أن يطرحوا كل شيء للنقاش في ضوء النهار. يقول رشيد لواحد من أبناء قريته القديمة وهو يحاوره: «ثورات كثيرة أنضم إليها لصوص وقطاع طرق، وفيما بعد صاروا ثواراً بحق، اكتشفوا إنسانيتهم. ليس عيباً أن يكون الواحد سائق سيارة عمومي ثم يأتى للثورة، العيب أن يسوق هو وغيره الثورة فتصير «عمومي» للذي يركب... للذي يدفع. ونحن.. ماذا؟ ندفع أحلامنا وأعصابنا وبم قلوبنا لا.. لا مصالحة.. لا أقل من فضحهم وكشفهم للناس...».

ولأنه كذلك، فهو يتعرض لحادثة بذينة: أحدهم بال على رأسه (حرفياً)، ويكى بصممت ثم ارتفع نشيجه: «لقد تبول أحدهم على رأسى.. على رأسى تماماً.. على رأسى وقلبي وروحي وجسدى وملابسى العسكرية ومسندسى وأفكارى وكتبى ومقالاتى»، وليست المسألة إهانة لشخصه فقط، لكنها تدفع إلى رأسه أسئلة كثيرة هي التي تتردد في العمل كله كأنها ألحانه الأساسية: «ربما يكون الخراب هنا أو هناك مفضوحاً لكن المسألة هي أنه يتفشى في جسد ثورتنا، وقبل فوات الأوان علينا جميعاً أن نهزم الخراب، مناعة الجسد من الجسد نفسه، ماذا نكسب إن خسرتنا أنفسنا وربحتنا العالم.. فكيف إذا خسرتنا أنفسنا وخسرنا العالم؟».

وكانوا جميعاً يعرفون أن ثمة بواخر أخرى- في الوقت ذاته- تمخر البحار، تنقل إخوة وأخوات ورفاقاً ورفيقات إلى بلاد بعيدة متناحية: بعضهم إلى السودان، وبعضهم إلى اليمن، وبعضهم إلى العراق، وهم إلى تونس . مرحلة أخرى من المنفى والشتات ، لكن الفارق الأساسى بينها وبين الشتات الأول إنما يتمثل في هؤلاء الذين تطعموا بالنار، وعرفوا طعم الرفض المسلح، وأولئك الذين لا يزالون يعملون ويخططون لمواجهة العدو وقتاله. هذا طيار فلسطينى قاتل في نيكاراغوا يقول: «ما أروع شعورك وأنت تواجه الأمريكان وجهها لوجه،

وأنت في أمريكا اللاتينية، وفي نيكاراغوا تقاتل الأمريكان، وتعمل ليل نهار مع شعب يتكلم لغة ليست لغتك، ولكنك تشعر أنك تقاتل مع أهلك، تحارب من أجل فلسطين، ونيكاراجوا، والأفارقة العراة، وكل المظلومين في هذه الدنيا...»، وهذا «حارس الروح» العجوز، لم يضع سلاحه أبداً منذ رفعه في غزة 1955: «أنا فدائي قديم، مدرب في جيش التحرير، قاتلت في قوات التحرير الشعبية عندما احتل عدونا غزة في عام 56 وعام 67، ثم رحلت عبر الصحراء إلى مصر، انتقلت.. ذهبت إلى الأردن.. قاتلت في معركة الكرامة وجرحت وعشت، وما أنا على ظهر هذه الباخرة ولست أدرى أين ساموت...».

صحيح: لا يعرف فلسطيني أين سيولد، ولا أين سيموت، لكنه يجب أن يعرف ما يصنع بين الميلاد والموت!.

* * *

واختار يحيى يخلف موقعاً صغيراً في «الدامور» ليقدم منه «نشيد الحياة»، 1985. ولا عجب أن يبدأ نشيد الحياة بالموت: جثة رجل غريب يقذفها البحر، ولأن «إكرام الميت دفنه» ينشط الشايب إلى غسله وتجهزه وإعداد جنازته الصغيرة. هذا الشايب أيضاً هو حارس الروح: «لا ييأس ولا تهزه الكوارث، يظل مستيقظاً طوال الليل والنهار، عز النعاس منذ مجزرة تل الزعتر، عز النعاس وما شقشقت الشمس ولا أضاء قمر في القلب...»، وحين تشتعل الدنيا بالإعصار والجنون يلوذ بركن دافئ من ذكرياته، فيسترجع صورة امرأته الطيبة الوفية الخصبة التي رحلت عنه منذ سنين «منذ ذلك اليوم وأنا وحيد.. سنوات وسنوات مرت.. صرت أحلم بالنعاس الصعب، والوسن الذي لا يأتي، ولكن منذ أن جئت تل الزعتر أصبحت الثورة أسرتي، صار الشباب أهلي وعشيرتي، صارت البارودة تؤنس روحي، ظلت اليقظة ترهقني، ظلت اليقظة تريحنى...».

من بين أولئك الشباب الذين صاروا أهله وعشيرته، يتميز «حمزة شط البحر»: ترك دراسة الأرصاد الجوية والتحق بالثورة مبكراً «لذلك ظل يتنبأ بحالة الطقس وتقلبات الجو، ويستقرئ المناخ بالعين المجردة، يمشى حمزة، يمشى معه الخط السياسي، يمشى معه الحذر والانتباه، واليقظة...» ولأنه كذلك نال جزاءه كاملاً: حب رفاقه وحب أهل القرية الصغيرة، ويغنى له الروائي نشيداً: «جاء شط البحر، جاء بعد ليل طويل... وظل ممثلاً بالصحو والانتباه.. يعود خفياً متقلاً ببعض الكرى وبعض الندى ورائحة البحر.. وعند التعب الصعب والعطش الصعب ترضيه طيبة أهل المخيم.. عذوبة عزوته، ويرضيه ينبوع طبيبتهم، وصدق نوايا السنونو تحت سقوف البيوت، يلقي عليهم تحيته، يردون بما يشبه الخبز والملح والفضة الخالصة...».

ومن حولهما نتعرف على بقية العازفين نشيد الحياة: «الزهيري» قران المخيم، وزجاله ومصدر الدفء والخبز الطازج فيه، و«أبو العسل» صاحب العرية العجوز وخصانه، «وزليخة» المرأة التي هجرها زوجها منذ سنين لا تعرف عددها، فبقيت وحيدة إلا من دجاجاتها، تنثر قلبها حباً للناس، و«سنيرة» الفتاة الجريئة سيئة السمعة التي تتبرج وتتصدى للرجال، وفي الموقع مع حمزة أحمد الشرقاوي الشاب المتفجر بالعافية والرغبة في الحب، وحسن الأمد الذي يطالب دائماً بثورة في الثورة.

لكن هناك أيضاً - مرة ثانية وثالثة - سعيد راجي من أمن الثورة: يقتحم جنازة الرجل الغريب بسيارته الفاخرة وينثر الوحل على ثياب الرجال. ويكون تعليق الشايب عليه أنه «من البعوض الذي يلتصق بجلد الثورة...» وليلة الإعصار الرهيب الذي اجتاح المنطقة شرد حصان، «أبي العسل»، فخرج للبحث عنه حتى ضل الطريق، لكنه اكتشف حادثة سطو يرتكبها سعيد ورجاله، وجاءت لجنة أمنية للتحقيق في الحادثة، وأصر أبو العسل على الإدلاء بشهادته، ولقى عقابه في الليلة ذاتها: بعد منتصف الليل هاجمه ثلاثة رجال مقتنون وأوسعوه ضرباً بأعقاب البنادق حتى تركوه ملقى بين الحياة والموت...

وتجدير الخبر بين الشباب كطعنة خنجر، واندفع القهر كالرياح، أما حمزة فأصبح لا يدرى أين يذهب «الدروب موحشة، والزاد قليل والرؤية غير واضحة، الضباب ينتشر والأرواح تتعذب ويعلو صوت خسيس القوم على أصواتنا، الجبان يزأر والعديد يرفع رأسه عالياً، يتعاطم القلق ويزداد العبث، ويكثر التخريب. الأشياء تتأكل أو تتلف أو تتداعى، تحت الخيمة مقاتل ولص، تحت سقف النار فارس وانتهزى، فمضى تزلزل الأرض زلزالها، وتنفجر براكين القهر، وتنتهي إلى الأبد سياسة إذلال الرجال».

وقد زلزلت الأرض حقاً. إنه الاجتياح الاسرائيلي للجنوب صغوداً نحو بيروت، هي الحرب الشاملة إذن، خاضها الشباب ضد الهول الذي يأتي من البحر والسماء، أصدر حمزة أوامره بفتح النار وقصفت المدافع.. صنعت حزاماً نارياً، اشتعلت النيران في مقدمة الرتل فتراجعت الدبابات التي كانت في طريقها للمحور، ومن جديد جاءت الطائرات المزمجرة تواصل القصف، ترك الرجال خنادقهم، أخلوا المواقع المكشوفة، أصيب بعضهم بجراح بليغة، حرقت الطائرات الأخضر واليابس، ولم تتوقف... «وأصيبت المدافع إصابات مباشرة، انفجرت سيطاناتها واشتعلت النيران بكل شيء وتقدمت الدبابات، جاءت عبر الشارع العريض بجنازيرها بينما مدافعهم تقصف في كل الاتجاهات، ثم أطلقت من على سطح البحر ناقلات الجنود البرمائية، تراجع المقاتلون الذين أصيبت مدافعهم والذين نفذت قواذفهم والذين خرج لحمهم ونزف

دمهم، تراجعوا إلى داخل البلدة....».

نعم. هي معركة غير متكافئة كما قال حمزة، هزموا فيها لكنهم لم يستسلموا. وضع حمزة خطة لاقتحام مقر القيادة المؤقت الذي أقامه العدو في الدامور، وأطلقوا النار على من فيه، قتلوا عدداً من القادة والضباط الكبار وأصابوا الباقين (وتلك واقعة حقيقية يثبت الكاتب مصادرها).

وتواصل الحياة نشيدها في تلك القرية الصغيرة القريبة التي ارتحل إليها غير المقاتلين يلتصقون ببعض الأمن.

وقد اختار يحيى يخلف أن يكتب روايته العذبة هذه بأسلوب يوائمها تماماً: اللقطات الصغيرة المتتابعة التي يبدو تتابعها عفويًا لكنه محكوم بمنطق داخلي، هي كافية ودالة على تكوين الشخصيات ومصائرهما (هو ذات الأسلوب الذي استخدمه في روايته القصيرة السابقة «تفاح المجانين، 1982»). في كلمات قليلة نرى برعم علاقة إنسانية دافئة يتفتح بين حمزة وأرملة ذلك الرجل الغريب، وعلاقة أخرى موازية بين أحمد الشرقاوي وستيرة بعد أن تخلى الفتى عن حلم زواجه، لأن تحقيقه يجب أن يمر بسعيد راجي وأمن الثورة، ووجد في أحضانها الدفء والأمن الحقيقي، والزهريري يلقي مصرعه تحت وطأة تعذيب الإسرائيليين الذين أسروه، وأبو العسل يتماثل للشفاء، والشايب حتى لا يموت.

ويتصاعد نشيد الحياة عذباً دافئاً رغم الهزائم والحصار من الداخل والخارج جميعاً.

* * *

وكأنما أراد فيصل حوراني أن يبتعد عن فلسطين، فلم يبتعد إلا ليزيد اقتراباً. وفيصل كاتب دخل الرواية من باب الهم السياسي والعمل السياسي والكتابة السياسية كذلك في روايته الأولى «المحاصرون، 1973» قدم «شهادة» عما حدث في أيلول 1970، و«تحليلاً» لأسبابه في لغة مباشرة، دون خطابية أو افتعال. حدثت أخطاء؟ نعم، لكن يظل «المحاصرون» يقول بوضوح: «بدأنا نعرف الاتجاه الصحيح، وعلينا أن نستعد طويلاً، أن نقوم بالتنظيم، ننشر الوعي، بلا مزايده ويغير تهريج أو كذب...» وفي روايته الثانية «بير الشوم، 1979» رجع فيصل إلى ما حدث في 1948، واختار قرية عادية من قرأها، قدمها لنا بشبابها ونسائها ومختارها وشيوخها ومجاهديها، وعلاقاتها بالقيادة في القدس، ويجيش الإنقاذ في الجوار، وتابع معركتها يوماً بيوم، حتى سقطت، وأقام اليهود مجزرة لمن بقي من أهلها. طفل واحد فقط هو الذي نجا: «هو نفسه لا يعرف كيف واثته الشجاعة، وهو نفسه يقول: ربما كان الخوف هو الذي أسلم ساقيه للريح، فمضى يجرى ويجري والرصاص يلاحقه، وصيحات

الحقد من الجلادين، وصيحات الفرخ من الذين لم يجهز عليهم بعد....».

وفي «سمك اللجة»، 1983، يرتحل فيصل إلى سوريا نهاية حكم الشيشكلي (53/ 1954). ويختار معلماً شاباً معارضاً للسلطة، فيقرر إبعاده إلى قرية نائية وموحشة في درعا. لكن هذه القرية «البطيحة» تطل - مباشرة - على نهر الأردن، وحين وقف المعلم يراه للمرة الأولى، داهمته «هموم سياسة» لم يقوَ على دفعها: «فغند الحافة الأخرى بعد عشرين أو ثلاثين متراً في عرض النهر في هذا المنبسط، تبدأ أرض فلسطين، الشريط السهل الذي يحف بالنهر، والتلال التي تتماوج بعده... أراها وأعرف أنني لا أملك أن أطأها. كانت إسرائيل تقف أمامي بما تمثله من غموض وقهر وتسلط، تقف جداراً يحبس عن وطني الراحة والأنسام، كنت أقف إزاء هذا الجدار وأتذكر الخطاب التي تصوب نحوه، خطباً صاخبة يطلقها متيجحون ومزايدون وأفاقون ومستهلون زعامة فترتد إلينا انقلابات وسجوناً وجوعاً وإذلاً واعتداءات وظغياناً....».

وهل يملك الكاتب إلا أن يكون ذاته؟ قدم فيصل حوراني رواية سياسية في المقام الأول، لست أعني أنه قدم خطباً وشعارات وتظاهرات على طول حوالى الأربعمئة صفحة، بل هناك شخصيات توفرت لها أسباب الحياة والإقناع (أشير بوجه خاص إلى رقية أم رجاء ذات الحضور الطاغى المفعم بالأنوثة، والتي يتشهاها البطل ويرأها «ملكة الطوارق»، والرقيب جدعان في ماضيه وحاضره، وأبو جمعه، والقطاعي الذي تختلف ملامحه عن القطاعي التقليدي)، وأحداث لها خصوصيتها في تلك البقعة النائية، حيث تختلط تقاليد البداوة القديمة بالقطاع الراسخ كالقدر، لتصوغ وجه الحياة، ويبقى، ثمة، أفراد قليلون يحاولون الحفاظ على شئ من كبريائهم الإنساني في مواجهة بطش القطاع وممثلي الإدارة المحلية العاملين في خدمته، وممثلي أجهزة الأمن المتواطئة معه.

وحين جاء البطل هذه البقعة النائية من أرض بلاده لم يكن شيوعياً منتظماً في الحزب، كان معارضاً مستقلاً، متهماً عند أصدقائه منهم بأنه ممعن في فرديته واستقلال رؤيته، لكن «الممارسة» قد صهرته، وجعلته يتخلى - تدريجاً - عن «طهريته» وأفكاره الإصلاحية، ومن ثم وجد مكانه في صفوف الحزب، وحين عاد إلى القرية شرع يلتقي بالصيادين ويعمل معهم على إقامة كيان تعاوني يحد من استغلال التجار لجهدهم، ومع المزارعين من أجل كيان يتولى تسويق محاصيلهم، وشرع ينتقى - من هؤلاء وأولئك - مرشحين لخلايا جديدة.

لهذا قلت: إنها رواية سياسية في المقام الأول، ليس لهذا فقط، بل إن المعنى العام للعمل كله، والذي يستمد عنوانه منه هو أن «سمك اللجة» لا يمكن أن يكون فريسة سهلة للصيادين، وكان هذا الدرس الأول الذي تعلمه من صاحبه الصياد: «لا يعلق السمك حين يكون في اللجة

القوية، يعلق السمك إذا كان النهر هادئاً، أو إذا تصيدناه من الحفاف... ثم يأخذ منهم ليعود فيعطيه: «توسلت الدخول إلى عقولهم بما يعرفونه معرفة يقينية، بالفرق بين سمك اللجة وسمك الحواف، وقد شاقهم هذا المثل كما شاقني، وتوالت حكاياتهم تؤكد ما رميت إليه، حكايا بسيطة ومعبرة، مستقاة من خبراتهم، وحدثني أحدهم، وهو يتلمس استخلاص الحكمة العميقة عن سمك البربوط، هذا السمك حيوان يرماش، يترك قطع النهر ويخرج إلى الشطوط ليرعى العشب، وهناك يمسكونه بغير عناء، ويختم حكايته: معك حق، فنحن لا ننجو إذا لم نحتسب بالتيار...».

مرة ثانية: ليس هذا فقط، بل إن الرواية تنتهي إلى كشف قد يفجأ القارئ، لكنه يبدو منطقياً تماماً في هذا السياق، أعني الاتصالات الدائرة بين اقطاعي الناحية والقوات الإسرائيلية على الضفة الثانية للنهر، ولعل تلك الاتصالات هي التي مهدت للاشتباك الأخير الذي لقي فيه الرقيب جدعان - أوفر شخص الرواية تعاطفاً وقبولاً من جانب البطل وصاحبه - مصرعه المفاجئ، لتترمل «ملكة الطوارق» من جديد: «أجهدت مشاعري لأبدو متماسكاً، وكانت هي مني تتجدد، والصمت الواصل بيننا يلجم الكلمات، وحين نطقت جاءت عبارتها صدى لما أفكر فيه: رحل كما ينبغي لئله أن يرحل...».

ها أنت ترى فيصل حوراني: حاول أن ينأى عن الكتابة عن فلسطين فزاد اقتراباً، وحاول أن ينأى عن الكتابة السياسية فكتب رواية سياسية تعليمية.

* * *

من الأعمال الروائية التي كتبت في الداخل وعن الداخل أقف عند عملين: «زغاريد المقاشي» (الجزأين الأول والثاني) لـ محمد وتد، 1988 و«الجراد يحب البطيخ» لراضى شحادة، 1990. الرواية الأولى - بجزأيهما - تصدى لتصوير الحياة في قرية من قرى قطاع جنين اسمها «خربة الزيداي» قرية من مئات القرى الفلسطينية بعد اندلاع الانتفاضة، وتكشف عن تغير إيقاع الحياة اليومية في ظلها: أصبح للصبيان دور يعرفونه، وللشباب دور، وللنساء دور، الجميع يعملون ويؤدون أدوارهم، يكرمون ويفرون، ينصبون الكمان للعربات ويهاجمون «الصراصير»، ولا يتوقفون عن رشق الجنود بالأحجار، وشباب المناضلين يلوثون بالمغارات والكهوف، يستخدمون خبراتهم بأرض بلادهم ونباتها وحيوانها ويخزنون السلاح ليوم قريب. لكن الرواية لا تقف عند حدود الخربة، بل تتجاوزها إلى قريب ويعيد: إلى المدن القريبة (نابلس بوجه خاص)، وإلى عمق صحراء النقب، حيث سجن «أنصار2»، وإلى بعيد تنتقل الرواية: إلى باريس ومدريد وروما ثم الجزائر. في «زغاريد المقاشي» طموح إلى تصوير جانب

من ذلك الصراع الشرس بين الفلسطينيين والإسرائيليين في العواصم الأوروبية، ذلك الصراع الذي يدور مستتراً بالظلام والتخفى، معتمداً على الرصد والمراقبة وتحليل المعلومات ووضع الخطط، واستخدام المقاهي والأقبية والفنادق والمحطات والبيوت المستأجرة والواجهات البرية وجوازات السفر الزائفة. وفي هذا الصراع - ومن حيث طبيعته الخاصة - يتلبس الحق بالباطل، ويستغل حماس الشباب وحاجتهم للمال واللهو للدفع بهم إلى أهداف زائفة وعمليات مشبوهة، ويقدم الكاتب مثلاً لهذا النشاط ذي الوجه المزدوج في «خلية ياغا»: باسم النضال الفلسطيني تقود ضحاياها إلى تنفيذ عمليات تؤدي إلى تشويه هذا النضال بالذات، وتقدم عنهم معلومات لأجهزة الأمن في إسرائيل.

«العبد» ابن الحرية الذي خرج إلى العالم الواسع هو الرابط بين هذين العالمين في الرواية: في أوروبا يعرف أحد قادة العمل الفلسطيني في الخارج، «سمعان»، ويعرف الفتاة الإيطالية ماليا، وتقوم بينهما علاقة حميمة - سيأتي الحديث عنها فيما يلي - لكنه يستدرج إلى «خلية ياغا» التي تحضره أولاً على نسف «كنيس» يهودي في باريس، ثم تتخلص منه بقتله أثناء تقجيره سيارة ملغومة أمام السفارة الإسرائيلية في نيقوسيا.

و«ماليا» صاحبة الإيطالية نموذج متكامل لفتاة أوروبية من ذلك الجيل الذي تكون في حضن اليسار الأوروبي المعاصر، دفعها التمرد على أبيها الذي عمل في خدمة الفاشية إلى التوجه نحو اليسار، ف وقعت أولاً في وهم إسرائيل و«كيبوتساتها» وقامت مرة بزيارتها، لكنها حين التحقت بخلية ثورية يسارية، ثم عرفت العبد وسمعان وجماعتهما، وتابعت من خلالهم أنباء ما يحدث في إسرائيل، بدأت تتشكك في اقتناعاتها السابقة، ولكي تحسم أمرها قررت الذهاب إلى «هناك» كي ترى وتحكم.

وما رآته: في المستشفى الذي تطوعت للعمل به في نابلس، وفي زيارتها «لحرية» كي توصل رسالة العبد الأخيرة إلى أمه، جعلها تصل لاقتناعات جديدة: «لأول مرة أحسنت أنها تخاف الجنود الإسرائيليين المنتشرين على الحواجز، بعد أن كان تعتقد وهي في «الكيبوتس» أنه لا خيار لهم، فهم يدافعون عن بيوتهم.. كما قال المرشد، والآن - بناءً على تجربتها - أصبحت تخافهم، ولم تعد تخاف العرب، من تجربتها أيضاً...».

وبعد أن رأت الأحوال في مستشفى نابلس: ضحايا الرصاص الحي والمطاطي والرصاص الذي ينفجر داخل الجسم، والفتية والشباب مهشمي الأعضاء، توجز تجربتها: لم تصادف في حياتها مثل هذه المعاملة، عاشت في الغم والسوداوية عدة سنوات وهي تقرأ عن النازية والفاشية، وعن العرب الذين يصرون على قذف اليهود في البحر! «ظلت لسنوات تحت تأثير

هذا الكابوس. كانت المناقشات النظرية تستند كلها إلى تاريخ أوروبا وعقدة الذنب لدى الأوروبيين. وكانت عقدها أكبر من عقدة غيرها بسبب ماضى والدها، وما هي تدخل هذه المدينة العربية لأول مرة، وتصادف أناساً يعاملونها بدون تحفظ كأنها منهم وعاشت معهم السنين الطوال....».

ألا يبدو معقولاً بعد ذلك أن تشارك الفلسطينيون ابتهاجهم بإعلان قيام الدولة الفلسطينية، وهي في مستشفى نابلس تسهم في رعاية جرحى المظاهرات التي يتصدى الإسرائيليون لقمعها بوحشية وضراوة؟

هذا الأفق المنفوسح في «زغاريد المقاشي» يتيح لصاحبها - من خلال السرد والوصف المباشر من ناحية، ومن خلال مستدعيات أبطاله وذكرياتهم (خاصة أبو العبد والعبد وسمعان وعباس) من ناحية ثانية - أن ينقل قارئه إلى أجواء وممارسات فلسطينية خالصة: أم العبد تستحم قبل أربعين يوماً على استشهاد زوجها، والعشاء الاحتفالي الذي يقيمه الشيخ لعودة سامح من سجنه، والشروط القاسية التي يعيشها المسجونون في «أنصار»، والمناقشات الدائرة بينهم، ووسائلهم للمقاومة والتحدى، و«نوار الصالونات» في نابلس وما يتحولون إليه تحت ضغط جماهير الانتفاضة، ومظاهرات «حماس» في المدينة... إلخ.

وينتهي الكاتب الجزء الثاني من روايته (ثمة إشارة لجزء ثالث لم يصدر بعد) عن طريق «مزج أخير» بين خطاب «الختيار» في اجتماع المجلس الوطني بالجزائر، الذي أعلن فيه قيام الدولة الفلسطينية، وقائمة بأسماء شهداء الانتفاضة حتى ذلك التاريخ، وما يحدث في مستشفى نابلس، حيث لا ينقطع تدفق المصابين والجرحى، ولا ينقطع احتفال الفلسطينيين بقيام دولتهم كذلك.

* * *

ولئن كانت «الزغاريد...» تنتهي إلى تلك النهاية، فإن «الجراد...» تنتهي إلى نهاية مفتوحة تماماً: عند لحظة في تتابع السياق يقف الراوي - المكوثي مثل سلفه القديم، ليقول لنا - وهو يطوى كتابه ويحمل ربابته ويتهيا للانصراف: «لم تتم بعد، وللشعب القرار الأخير في شكل ومضمون نهايتها...».

ولست أتوى المقارنة بين العملين - على إغراء تلك المقارنة -، أكتفي بالقول: إن المهم فيهما معاً ليس ما تنتهيان - أو لا تنتهيان - إليه، فتلك حركة حياة متدفقة في عنفوانها، وهي لا تكرر ذاتها، ولا تمضي في دورات مغلقة ولكن عوامل جديدة تتدخل كل يوم لتغير مجرى الأحداث أو تعدل مسارها، ولابد للكاتب - الراوي من اختيار نقطة ما في هذا التدفق كي

يتوقف عندها، وجدها محمد وتد في إعلان قيام الدولة، ولم يجدها راضى شحادة فأنحال قارئيه إلى الصانع الحقيقي للأحداث: الشعب الفلسطيني.

وراضى يسمى عمله «تغريبية فلسطينية» ويضع - عن عمد - بعض التشابهات التي تحيل قارئها - بوجه خاص - إلى تغريبية الهلالية (هو اسم الأسرة الرئيسة في العمل، والبطل يتردد وصفه بأبى زيد الهلالي)، وقد كفانا الأستاذ إبراهيم فتحي، في تقديمه المنشور مع العمل - مهمة تتبع تلك الإحالات والتعرف على دلالاتها. وتجع راضى في أن يقدم «سيرة» الشعب الفلسطيني أيام انتفاضته، اختار موقعاً من أرض فلسطين (مخيم الشابورا في رفح) يشبه أى موقع آخر، يقول عنه بركات أو أبو زيد الهلالي، «في مخيمنا هذا كل يوم عم يبصير أساطير وملاحم: عساكر، غاز، بارود، قتل، نفى، سجن، صحراء، هدم، جوع، حرمان، حصار، منع، طوق، خوف، عدم استقرار، غموض المستقبل، إحباطات الماضي، نشرات عربية محيطية، نشرات إسرائيلية مسممة، تشرد...».

تلك عناصر الحياة اليومية هناك الآن، في مواجهتها يطور الشعب الفلسطيني أساليب مقاومته، ويبتكر أساليب جديدة، مستعيناً بمعرفته بأرضه، وتراثه، وممارساته، كي يجد لمشاكل الواقع المحاصر حلولها الملائمة. وتنفس البانوراما الهائلة في هذا العمل (مع الخروج الضروري للأبطال إلى غزة والقدس وجنين ورام الله) كي تتيح التعرف على مختلف تلك الأساليب: للأطفال دور، للصبايا دور، وللشيوخ دور، للشباب دور، للنساء دور، وكل يؤدي دوره دون توقف للتساؤل، ومن جماع هذا كله، يتحقق الانتقال إلى طور أرقى - أعني أكثر عنفاً - من أطوار المقاومة.

ويخيل إلى أن صاحب هذا العمل لم ينس - لحظة واحدة - أنه «مسرحجي» و «حكواتي»: فالخط العام في العمل كله والذي يجمع في كل واحد متسق تفاصيل شتى - هو المواجهة، فريقان متواجهان يخوضان سلاسل متصلة من المعارك الصغيرة والكبيرة: من أول تعليق علم أو إطلاق بالونة إلى الصومود في وجه الرصاص الحي وأقصى وسائل التعذيب في السجون والمعتقلات ومراكز الشرطة، ولأنه كذلك فهو لا يبالي بأن يضمن عمله قصائد كاملة، وأغنيات تشغل صفحات متتالية، وسهرات طويلة تروى فيها الحكايات، ومشاهد تمثيلية صغيرة يؤديها الأطفال، وشخصية تلعب دور الحكيم المهرج، وطقوساً كاملة يرويها بأدق التفاصيل (لقاء أمهات الشهداء حول قبور شهدائهن، وعيد تسمية المواليد على جانبي السياج في رفح المقسومة، على سبيل المثال) ويرتفع في بعضها لدرجة عالية من الإبداع، هذا وصف لجنازة الشهيد الغائب: «التهافتات، الزغاريد، تشابك الأجساد البشرية بعضها ببعض، صفوف

متراسة، ونعش شهيد مزروع فوق الأيدي الممدودة إلى أعلى كفروع الزيتون المتشعبة في أصولها، والنعش خفيف يضطرب بين الأيدي متذبذباً لعدم وجود ثمرته بين أغصانه... وهذا هو المشهد الأخير حين يوارى التراب وأمه تنظر: «عينها لا تزالان تراقبان هذه الحركات بهدوء، لكن وجهها كان محاطاً بدائرة من نور، هل هو نور أحد المشاعل أم نور شرودها في عالم الغيب؟ الخيالات والأشباح تتبعث إلي طيفها عبر الصمت، وملكان شاهدان شفقان رحومان يرغرفان ويحومان حول شهيدها الذي تحرك قليلاً وأرسل للملكين ابتسامة، فردا له الابتسامة بأحسن منها، حرك شفثيه ثم اختفى معهما مع أول هيلة تراب حول جسده...».

كان راضى شحادة طموحاً لأن يقول الكثير، ولهذا احتشد عمله بالتفاصيل، لكن أغلبها لم يأت مجانئاً ولا مكرراً. كان طموحه أن يقدم «صورة الحياة كاملة لا أقل» وكان طموحه أن يضع ظاهرة الانتفاضة في سياقها التاريخي والموضوعي: حلقة من حلقات النضال الطويل الممتد، تضرب بجذورها في الماضي، وتفتح أفقها على المستقبل. يعد سهرة طويلة حكى فيها الحكاؤون الفلسطينيون عن 36 و 48 و 67 وما بينها، وما بعدها، أوجز جابر الهلالي الأمر في كلمات قليلة: «يعني الانتفاضة إجت من العدم؟ هي تراكمات داخل كل واحد: اضطهاد، ظلم، سجن، جوع، ضرائب، هدم بيوت، نفى، تعذيب، مصادرة أراضى، الإسرائيليين يدهم إيانا ناكل لقمة الخبز ونظل عايشين ميتين، أكثر من هيك لا...».

وأظن راضى شحادة حقق من طموحاته قدراً كبيراً.

* * *

لم أقصد- في هذه القراءة- أن أقدم «حصرًا» للرواية الفلسطينية في الثمانينيات، أو تناولاً لكل الأعمال التي قدمها الروائيون الفلسطينيون في هذا العقد، لكنني اخترت الوقوف عند بعضها، في هذا السياق أجد ضرورياً أن أشير لأعمال ثلاثة أراها جديرة بتلك الإشارة: في «الطريق إلى بير زيت، الطبعة الثانية في 1989»، يضيف آدمون شحادة بعداً ضرورياً لعمل محمد وتد وراضى شحادة، يتمثل في تتبع إرهابيات الانتفاضة وسط قطاع لم يتناوله أى من الكاتبين، هو الطلبة والأساتذة والأكاديميون في جامعة بير زيت، إضافة إلى الكشف عن جانب من العلاقات التي قد تقوم بين بعض هؤلاء من ناحية ونظرائهم الإسرائيليين من الناحية الأخرى. وفي «بيت للرجم، بيت للصلاة 1989» يواصل أحمد عمر شاهين أعماله الروائية التي يقدمها بإصرار جدير بالتقدير (قدم في سنوات الثمانينيات أربعة أعمال أخرى)، وهو يعود فيها أيضاً إلى تلك المنطقة التي يعرفها خيراً من سواها: غزة وما حولها من مخيمات، لكنه يزاوج بينها وبين يافا 1948 من جانب، ويزاوج بين حاضِر البطل في يافا الآن

وماضيه القديم فيها، من جانب آخر. تلك المزاوجة تلقى الضوء- بتركيز واختصار- على تغيرات الواقع الفلسطيني بين التاريخين. أما عبد الكريم السبعوي فقد حمل غزوة أيضاً في قلبه، وأرتحل بها بعيداً، بعيداً جداً، في الحقيقة: إلى استراليا، وهناك كتب «العنقاء» 1989 ويؤرخ فيها لمدينته في نهاية الليل العثماني الطويل، حتى جاءها يونابرت وخرج منها، وبيعت صورة الحياة فيها ذلك العصر بمتصرفها وشيوخها وقضااتها وعلمائها وفقهائها وفرسائها ونسائها وأهازيجها وطقوسها وأفراحها وأغانيها، الرواية كلها صياغة فنية مثقلة بالاعتزاز بتلك المدينة التي يقول عنها شامبليون لقائده يونابرت: «هذه المدينة يا سيدي هي سره العالم، كلهم مروا من هنا. الذين فتحوا الشرق، والذين فتحوا الغرب أيضاً أحممس ونبوخد نصر والإسكندر ويوليوس قيصر.. منهم من ترك توقيعه على قطعة من النقود، أو كسرة من الأجر، ومنهم من لم يفعل. كلهم جاؤا وذهبوا وبقيت هذه المدينة. لا الزلازل ولا الأوبئة، ولا الطواعين استطاعت أن تقتلها، وفي كل مرة كانت تولد من رقادها كما تولد العنقاء».

* * *

رأيت أشياء وفاننتني أشياء، وبقيت عندي ملاحظات قليلة أثبتتها بإيجاز: أن من «النطاعة النقدية» - لو صح التعبير- أن يستدعي النقاد أو الدارسون مقاييس جاهزة وصارمة، ينظرون من خلالها للرواية الفلسطينية (للإبداع الفلسطيني) بمعزل عن سياقها الذي يشمل- بين ما يشمل- الواقع الذي تصدر عنه لتعود فتتوجه إليه، والهدف أو الأهداف التي تتوخاها، والشروط الموضوعية التي يعيشها مبدعوها. بعبارة أخرى: إن الرواية تصبح- في سياقها الصحيح- أداة من أدوات النضال، وقد لا نجرؤ أن نطلب إلى الكاتب الاقتصار عليها أو التفرغ لها، أو اعتزال العالم في قوقعة يلوذ بها كي ينتج «الرواية» - بالآلف واللام- التي لا يأتيها النقد من أي مكان. لو افترضنا أن مثل هذا الكاتب يمكن أن يوجد فلا شك في أنه مقصر بما هو فلسطيني، وبما هو إنسان كذلك.

إنني أجد في بعض هذه الأعمال اهتماماً كبيراً بإثبات «المأثور» الفلسطيني في القول (الأغاني - الأهازيج- الأمثال- القصائد- البكائيات- أغاني السجون.. إلخ) والفعل (الممارسات- الطقوس- الاحتفالات) ولكنني لا أرى في هذا الاهتمام خروجاً على الموضوع الروائي، أو تنوعات يضيق بها البناء الروائي قدر ما أرى فيه حرص هؤلاء المبدعين على أن ينتزعوا تراثهم من قبضة الضياع والاستلاب، فمن استولى على الأرض يسعى للاستيلاء على مآثورها وتراثها لتبرير ماضيه المزعوم فيها، من هنا يصبح اهتمام المبدعين بتلك الجوانب مبرراً ومشروعاً ومفيداً كذلك.

من ناحية ثانية-، فإنني أرى بعض هذه الأعمال لوئاً من القص أقرب إلى تسجيل أحداث واقعية معاصرة لنا تحدث الآن، لكنني لا أرى تلك الأحداث لا تصلح موضوعاً للعمل الروائي مجرد أنها تحدث الآن. إن تسجيلها الفني يتيح لها أن تثبت كنصوص تتحدد أهميتها في ضوء تاريخ كتابتها، وهذا يعني لوئاً من نقل الخبرة والتواصل... ولعل هذا ما تكشف عنه طبيعة بعض الشخصيات في تلك الأعمال، فنحن نرى- على وجه العموم- حفاوة خاصة بكبار السن، وتقديرًا لهم، واهتمامًا بخبراتهم، وسعيًا إلى الإفادة منها. لا يكاد يخلو عمل من «شايب» أو «ختيار» أو «حارس للروح».. إلخ، يحنو على الشباب، وينقل لهم ما رأى وعرف، في رغبة حميمة للاتصال لا الانقطاع.

من ناحية ثالثة- فإنني أرى بعض هذه الأعمال يجمع بين أساليب مختلفة في فن القص، قد يصل بعضها حد «الريبورتاج» أو «التحقيق»، وبعضها حد «الغنائية المفرطة» لكن اختلاف الأساليب وحده لا يكفي دليلاً ضدها، فالسؤال يأتي بعد ذلك، وينصرف إلى كل عمل، أو إلى عمل كل ميدع، على حدة: هل أدى اختلاف أساليب القص إلى تنافر وخلخل في بناء العمل ذاته، أو إلى تثبت قارئه أو تكرار ما سبق قوله، أو إضجاره بشروح وتفسيرات زائدة، أم أن الكاتب استطاع أن يقدم مزجاً ناجحاً بين تلك الأساليب المختلفة في كل واحد متسق، مفيد وممتع؟

أخيراً.. أستطيع القول بأن الرواية الفلسطينية قدمت- في هذا العقد الأخير- أعمالاً كثيرة نجحت في أن تكون حادثة لمسيرة النضال الفلسطيني، في وجوه المتعددة، في الداخل والخارج جميعاً.

1990

[3]

أعمال مسرحيات ومسرحيون

د. علي الراعي: «المسرح في الوطن العربي» جدارية مترامية الأبعاد

نعم. كان لابد لأحد أن يبدأ، وأن يحاول رسم صورة شاملة لواقع المسرح العربي المعاصر. هذا هو «التحدى القوي الفاتن» الذي سعى الدكتور علي الراعي لملاقاته بكتابه الأخير: «المسرح في الوطن العربي». وقد رسم الدكتور علي الراعي جدارية مترامية الأبعاد للمسرح العربي، اعتمد فيها التقسيم الجغرافي، فبعد القسم الأول بعنوان «الأصول» ويضم فصلين: التراث والمسرح الشعبي، جعل القسم الثاني عن المسرح في المشرق العربي، مفرداً فصوله لمصر وسوريا ولبنان والمسرح الفلسطيني والأردن والسودان، ثم القسم الثالث عن الخليج العربي، ويشمل ثلاثة فصول عن العراق والكويت والبحرين، والرابع يضم فصولاً عن ليبيا وتونس والجزائر والمغرب، وأخيراً ينهي المؤلف كتابه ببحث عن «المسرح العربي والمستقبل».

والشيء الذي لاشك فيه أن الدكتور علي الراعي قد بذل جهداً كبيراً في جمع مادته والعكوف على تحليلها، فهذا الجسد مترامي الأطراف من المحيط إلى الخليج يجعل من مثل هذا العمل أمراً شاقاً: التجزئة واقع قائم، والممارسات السياسية اليومية تؤكد وتعمل على تعميق أشكاله، وإذا كانت الثقافة—ومن بينها المسرح بطبيعة الحال: عرضاً وجمهوراً—هي نتاج ذو طبيعة خاصة لهذا الواقع تعكس أكثر جوانبه بروزاً وإلحاحاً، وتشير إلى التناقضات الكامنة فيه، كان من الطبيعي أن تتضح فيها ملامح شعب له تكوينه التاريخي العام والمشارك، تتمايز داخله تكوينات خاصة ترتبط به وتستقل عنه. ويحاول—من خلالها جميعاً—التعبير عن طريقته في النظر إلى أمور حياته، والتعامل معها، وحل تناقضاتها منطلقاً لمرحلة أرقى من تطوره. ولعل هذا—في صياغة أخرى—ما عناه الباحث حين يقول في تقديم كتابه: «من يقرأ هذا الكتاب سيجد نفسه دائماً بين أهله أينما انتقل المؤشر من الخليج إلى المحيط: الهموم ذاتها، الآلام بعينها، الآمال ودواعي الاستبشار هي هي في كل قطر عربي، وسيجد أيضاً شعوب الوطن العربي جميعاً تمد أيديها عبر الحدود المصطنعة، تمدها بجهد واضح يتبين

القارئ آثاره في عدم توفر النصوص في بلد عربي ما، أو قلة المتاح من أنباء النشاط المسرحي في بلد آخر.. وكخطوة أولى على طريق التعريف بالمسرح في الوطن العربي أقدم هذا الكتاب». واقع التجزئة هذا نفسه هو ما فرض على الباحث مادته وطريقة تناولها معاً. وهو يقول بوضوح لا لبس فيه: «لم أتدد في أن أثبت ما وصلني من معلومات الغير عن مسارح عربية لم يتح لي أن أتعرف على إنتاجها تعرفاً مباشراً، مؤثراً في هذا أن أكون ناقلاً عن أن أكون متجاهلاً.. والهدف العام لهذا الكتاب هو التعريف بالمسرح في الوطن العربي، وقد سلك كل السبل المتاحة كي يكون هذا التعريف أوسع وأشمل ما تسمح به الظروف، مؤقتاً - مع هذا - من أن جهداً أكبر لابد أن يبذل في المستقبل كي يكون هذا التعريف كاملاً» (التقديم ص 7-8).

إنما داخل هذا الإطار الذي حدده الكاتب لكتابه تكون المناقشة، لا خارجه ولا بعيداً عنه. بعبارة أخرى: لا معنى في مثل هذه المناقشة للإشارة إلى مسرحيين لم يتعرض لهم المؤلف، أو أعمال أخرى لمسرحيين تناول بعض أعمالهم دون بعضها الآخر، فالمعلومات التي أتاحت للباحث هي التي حددت طريقته في تناول المسرح في هذا القطر أو ذاك، في ضوء ما قاله من أنه يفضل أن يكون ناقلاً عن أن يكون متجاهلاً.

حظيت بعض الفصول بتناول أشمل من سواها، لكن الكتاب في عمومه جاء مفيداً لدارسي المسرح والمهتمين به في كل أنحاء الوطن العربي، فثمة مسرحيون قدمهم الكتاب تقديمًا واقعيًا وشاملاً وجديداً على القارئ العربي (وأهمهم في العراق يوسف العاني ونور الدين فارس، وفي تونس عز الدين المدني، وفي سوريا وليد إخلاصي وممدوح عدوان). وثمة مسارح في أقطار عربية توفرت للباحث عنها معلومات كافية وخبرة كبيرة فقدم دراسات متكاملة عن مسارحها في الماضي والحاضر وتعريفًا شاملاً بأهم كتابها وفنانيها (ويوجه خاص المسرح في العراق والكويت والبحرين - وإن كنت أرى أن مكان المسرح العراقي هو بين أقطار المشرق العربي لا بين أقطار الخليج). من الناحية الأخرى فقد أدت قلة المعلومات ببعض الفصول لأن تكون محدودة القيمة. لا تكاد تضيف الكثير (ويوجه خاص المسرح في الأردن والسودان والجزائر). لكن هذا التفاوت - على أي حال - هو نتيجة من نتائج التقسيم الجغرافي الذي اعتمدته المؤلف لفصول كتابه.

وداخل هذا الإطار أيضاً أرجو أن تكون ملاحظاتي التالية، هي ليست «نقدًا» لكتاب قدر ما هي تعليقات على بعض ما يثيره من قضايا ويرد فيه من أحكام. ولنبدأ من العام إلى الخاص:

يشير كتاب الدكتور الراعي قضيتين عامتين: الأولى هي أصول المسرح العربي، أو بالأحرى أشكال ظاهرة «فعل المسرح» قبيل، وإلى جانب، الشكل الذي عرفه العرب نتيجة صدامهم بالحضارة الأوروبية- أوائل القرن التاسع عشر، والذي اتفق الباحثون على أنه بدأ حين ارتفعت سناثر مسرح مارون النقاش في دمشق ذات يوم من 1847. هنا يختلف الباحثون وتتعدد المواقف، لكن الحديث دائماً يمضي في أحد اتجاهين: تفسير أشكال من نصوص وردت في بعض كتب التراث «أدبياً وتاريخياً»، والثاني هو الإشارة إلى ظواهر العروض الموجودة حتى اليوم أو التي كانت موجودة لزمان قريب، ولا علاقة لها بهذا الشكل الأوروبي الذي اتفق على تسميته المسرح الإيطالي أو مسرح أوروبا القرن التاسع عشر.

ويجمع الدكتور الراعي في القسم الأول من كتابه بين هذين الاتجاهين، فيرتحل في الزمان باحثاً في كتب التراث عما يراه أشكالاً مسرحية، ثم يرتحل في المكان فيشير لبعض الأشكال التي يراها كذلك، إنه يورد قصصاً عن مجالس لهو بعض الخلفاء العباسيين وندمائهم، ومواكبهم ومراسم استقبالهم، ومقلدي الأصوات واللهجات، والأديرة أو الديارات والحانات من حيث هي أماكن عرض مسرحي، ويشير في هذا الصدد إلى المقامة وخيال الظل، ثم ينتقل إلى التمثيل البشري قبل معرفة هذا الشكل الأوروبي، فيتناول بعض ما ذكره الرحالة الذين زاروا مصر في القرنين الثامن والتاسع عشر (أهمهم كريستيان نيبور وإدوارد لين)، ويستعرض الأشكال التي عرفها المسرح المغربي (استعراضاً يعتمد على قليل رآه، وكثير يقتبسه عن كتاب الدكتور حسن المذيعي «أبحاث في المسرح المغربي»): مسرح الحلقة والبساط (ومن بين أشكال هذا الأخير ظاهرة سلطان الطلبة)، ويخلص الكاتب بعد استعراض هذه الأشكال المختلفة إلى أنه: «لم يمنع الناس في تلك الأيام والأيام التي تلتها حتى ظهور المسرح العربي المكتوب في أواسط القرن التاسع عشر، من النظر إلى كل هذه الألوان الفنية والدور التي تحتويها والفنانين الرسميين المشاركين بها على أنها جميعاً من فنون العرض المسرحي إلا أمران: أولهما أن العرب الأقدمين لم يقرؤوا نصوصاً مسرحية قط، لا من فن اليونان، ولا من فنون الشرق الأقصى، فكان المسرح بهذا- كفكرة وفن معاً- غير وارد عليهم، والأمر الثاني أن العرب- أشراقهم- كانوا يمارسون المسرح دون أن يعرفوا أنه مسرح، وكانوا يشتغلون به في السر والعلن، كما مر بنا سابقاً (يشير إلى بعض مظاهر لهو الخلفاء وندمائهم في مجالسهم) ص 45-46».

ولاشك في أن العرب- شأنهم شأن كل شعب آخر- قد عرّفوا أشكالاً من العروض أو مظاهر الفرجة، وأن هذه الأشكال قد تنوعت تنوعاً كبيراً من منطقة عربية لأخرى: في مصر

كان السامر وعروض الشوارع ثم الفصول المضحكة، وفي المغرب تلك الأشكال التي أشار إليها الدكتور الراعي، ويضيف إليها باحثون غيره أشكالاً أخرى منها حفلات الذكر في تونس، ومسرح السرو الشامية في المغرب ورقص المولوية في لبنان طقوس التعزية التي بدأت في كربلاء والتجف ثم امتدت إلى كل مكان يقيم به الشيعة، ورقص السماح السوري الذي يقول عنه أحد هؤلاء الباحثين: «ويقال أن أصل السماح هو صلاة قام بها الشيخ أحمد العقيلي في منبج، إذ أصاب المنطقة محل شديد وجفاف مديد، وكان الشيخ أحمد من المتصوفين وصاحب طريقه له تلاميذ كثيرون فذهب إلى تل مرتفع هناك وقام بصلاته مع جمع غفير من الناس وأنشد قصيدته «إسق العطاش» ولدى العودة إذا بالسيل المنهمر يتساقط من السماء فانقلب الأمر إلى شبه عيد وفرح، وعلى أثر هذه الحادثة بدأ التلاميذ بتكرار القصيدة والرقص على أنغامها وسميت بالسماح، أي رقص يسمح به الدين..» (انظر: دكتور سلمان قطاية «المسرح العربي، من أين وإلى أين» دمشق 1972، ص 57).

ولقد ترددت مناقشة هذه القضية على أقدام الباحثين لدرجة قاربت الإملال، ويبقى أن السؤال الأساسي يجب أن يكون حول ارتباط هذه الأشكال بجمهورها وقدرتها على التعبير عن احتياجاته وهمومه، أي أن المهم ليس «شكل» ما يعرض بل أن يجد فيه الجمهور شيئاً يتصل به، بمجتمعه أو حياته أو نفسه، ومن ثم يسعى إليه طائفاً لأنه يجد فيه المتعة والتسلية، وربما شيئاً من الفكر أيضاً. من هنا قد يكون صعباً أن نجعل من مجالس لهو بعض الخلفاء أو مواكبهم عروضاً مسرحية، مهما تفتنوا في محاولة إحداث الشعور بالإبهار عن طريقها، ومهما حفلت بالألوان والأضواء والحركة، فالعنصر الأساسي المقتد هنا هو تلك العلاقة المتفق عليها ضمناً بين المؤدى- الممثل وجمهوره، ذلك العقد غير المرئي بين قطبي التجربة، هذا العنصر موجود في كثير من الأشكال السابقة على المسرح أو الأشكال قبل- المسرحية حسب تعبير الدكتور حسن المنيعي). وهي من ثم قابلة للتطوير، ولأنها تعتمد أساساً للتعبير عن هموم معاصرة في شكل مستفيد من شكل المسرح الأوروبي وسواء من الأشكال. ولقد أصبح ما قدمه الفنان المغربي الطيب الصديقي في «المقامات» مثلاً «كلاسيكياً» في هذا الصدد، حتى قال أكثر من باحث إنه استجابة لما دعا إليه، فالدكتور الراعي يرى أن «التفات الصديقي إلى المقامات قد جاء استجابة لدعوة وجهتها إلى الممثلين والكتاب العرب المجيدين كي ينظروا في المقامات، وخاصة مقامات بديع الزمان.. وقد استجاب الصديقي لهذه الدعوة...» (ص 569) والدكتور قطاية يرى بدوره- في كتابه سالف الذكر- أن «أبا الفتح (الشخصية الرئيسية في المقامات)، هو الممثل الكوميدي في أول مراحل ويدايت، وقد تبني نظريتي هذه

الطبيب الصديقي فقدم مسرحية مقامات بديع الزمان في مهرجان دمشق عام 1972 فكانت مثلاً رائعاً...» (ص 55)، وسواء جاءت «المقامات» استجابة لدعوة هذا الباحث أو ذاك، أو استجابة لإحساس عند الصديقي نفسه: هو وريث ذلك التراث الغني والمتنوع من الأشكال قبل المسرحية في المغرب، والمتمرس بالعمل على خشبات المسرح الأوروبي وورشه المسرحية (تلقى الصديقي تدريبه على العمل المسرحي في فرنسا أكثر من مرة، من بينها سنتان كاملتان مع جان فيلار) وفي عروضه السابقة على «المقامات» وضحت اتجاهاته نحو النظر إلى أشكال المسرحية المغربية ومحاولة استخدامها في أعماله مثل «سلطان الطلبة» و«ديوان سيدي عبد الرحمن المجدوب»، وإعداد الصياغات العربية لأعمال من المسرح العالمي مثل «الجنس اللطيف» عن برلمان النساء لأرستوفان، و«في انتظار ميروك» عن «انتظار جيودو» لصمويل بيكت و«موميو خروسة» عن أميدي ليونسكو. أقول أيّ ما كانت البواعث وراء تقديم الصديقي للمقامات فلا شك في أنها كشفت عن هاجس مشترك بين المسرحيين العرب في الأقطار العربية المتباعدة.

وقد تحالفت ظروف موضوعية عديدة كى تجعل من التجربة الجزائرية تجربة هامة وذات دلالة في هذا السياق، إنما أعنى تجربة الفنان المسرحي ولد عبد الرحمن كاكي وفرقته التي أسماها أعضاؤها «فرقة القراقوز» وكتبوا في إعلاناتهم: «إن عملنا عمل جماعة فلا ضرورة لوضع الأسماء». إن الجزائر لم تعرف المسرح الأوروبي على النطاق الذي عرفته أقطار أخرى في مشرق العالم العربي ومغربه، وليس بوسع أحد أن يتحدث عن «مسرح جزائري» قبل الاستقلال في 1962، كانت تجمعات قليلة محدودة النشاط، تقف العقبات اللغوية والثقافية الخاصة دون أن يقدم باللغة العربية على غرار ما كان يقدم في تلك الأقطار. وبدأ الحوار حول المسرح الذي يجب أن يقوم في الجزائر في 1963. وجاء في البيان الذي أصدره «المسرح الوطني الجزائري» عقب هذا الحوار الواسع: «أصبح المسرح في الجزائر التي تبني الاشتراكية ملكاً للشعب وسيبقى سلاحاً لخدمته.. مسرحنا اليوم سيكون معبراً عن الواقع الثوري، الواقعية التي تحارب الميوعة وتبني المستقبل.. لا التجريدية التي لا تتعامل مع الواقع الثوري». بتلك الأهداف الواضحة انطلق كاكي وصحبه إلى الشعب يدرسون واقعه، ويسجلون أساطيره وأشعاره وأغانيه، ويغنون موشحاته ويرقصون رقصاته، ويعيشون مع الصيادين في البحر والعمال في التجمعات والمصانع والفلاحين في القرى والمزارع، في عمل جماعي يتميز بالدأب والأنفة وحس البحث دون التقيد بكليشيهات وأشكال موسيقية، وقدموا عدة أعمال مسرحية صغيرة أسموها «ما قبل المسرح» أي ما قبل مسرح جزائري، فلقبت حفاوة

وجماهيرية واسعتين في الجزائر وبين الجزائريين الفرنسيين في فرنسا، وصفها أحد نقاد باريس في دراسة طويلة بمجلة «آرت»: «أن أعمال كاكى متكئة على تحريك دقيق ولطيف للتمثيل (ضحك، كابارية، قراقوز، مهرجون، مسرح إيماني، سيرك). ويبدو النص كأنه تقريرى، لكن هذا ظاهري فقط. والممثل مع المخرج يتلاعبون في تقديمه واللعب بكلماته: كل ما فيه ذو أبعاد: النقد، المزاح، وحتى العنصر التراجيدي والعنصر المربع... والمواضيع المشتركة لكل المجتمعات الإنسانية تبدأ بتأسيس نفسها: وضع القانون، العدل، الطغاة، الصدق والمخاتلة، نظام المدن وروابط الحب وروابط الحقد، وسلاسل الجلادين وسلاسل الحقوق، المسموح والمنوع، حق الثورة واستخدام العنف، والخلاصة تأمل عريض للجوقة بشكل تراجيدي وحاد يعبر عن نفسه بالإشارة وبالحركات الإيمانية، وموجه لكي ينتبه المرء لنفسه» (عن كتاب الدكتور قطاية سالف الذكر، ص 81، 82). ومن أسف أن ولد كاكى أصيب في حادث سيارة أوائل السبعينيات فقلّت قدراته على العمل، لكن ثمة أجيالاً بعده (من بينهم «فرقة البحر» التي أشار إليها الدكتور الراعي) تسير في الطريق نفسه مستلهمة الأشكال الشعبية ومستعينة بالتكنيك المسرحي (بل والتلفزيوني والسينمائي) المعاصر لخلق مسرح جزائري أصيل.

والمهم في هذا كله عن الأشكال المسرحية العربية في التراث أو في الواقع أن شيئاً لن يتطور ويكون له معنى إذا كان هذا «الرجوع» إلى الشعب شكلياً أو «نزولاً» إليه لكنه التصاق حميم بالهجوم والمشكلات وأشكال التعبير التي يعتبر العرض المسرحي - وسواء من أشكال الإنتاج الثقافي في المجتمع - انعكاساً له. ولا شك في أن هذا يختلف عن التقاط أشكال أو تيمات شعبية واستخدامها أطراً فارغة لنقل مضمون قد يتطلب شكلاً مختلفاً لعله شكل المسرح الأوروبي المعاصر بالذات، (وبعض الأمثلة هنا تشمل أعمال الصديقي عن مسرح «العبث» ومسرحية يوسف إدريس «الفراير»، وبعض أعمال شوقي عبد الحكيم مثل «شفيقة ومتولى» والمستخبي).

* * *

القضية العامة الثانية التي يثيرها الدكتور على الراعي هي قضية العلاقة بين المسرح والتلفزيون، وهو يثيرها مرتين: الأولى فيما يتعلق بالدور الذي لعبته مسارح التلفزيون في تخريب المسرح الجاد في مصر، والمرة الثانية أكثر عمومية حين يتعرض لمستقبل المسرح العربي في الفصل الختامي من كتابه. لقد كان الدكتور الراعي مسؤولاً عن مسرح الدولة في مصر حين أنشئت فرق التلفزيون المسرحية، وهو يعدد الأسباب التي أدت لتعثر المسرح

المصري منذ أواسط الستينيات: تحالف تجار المسرح وأعداء الفكر التقدمي، ووقوف الدولة موقف المتشكك بعد أن ظهرت مسرحيات تتخذ موقف النقد مع بعض أعمالها، وبالتالي ووقوف أجهزة من أجهزتها ضد هذا المسرح: وزارة الخزانة والاتحاد الاشتراكي على وجه الخصوص، ثم جاءت فرق التلفزيون: «من البداية اتخذ كل من التلفزيون ووزارة الثقافة- المسؤولة عن المسرح- موقفاً خاطئاً ومتشككاً.. وفي ظل هذه الحرب الأهلية بين مسارح وزارة الثقافة ومسارح التلفزيون خسر الفن المسرحي كثيراً... وقد كان من رأى مؤسسة المسرح- وكان كاتب هذا الكتاب رئيساً لهذا آنذاك - أن يقوم تعاون خلاق بين المسرح وفرق التلفزيون وبرنامج التلفزيون عامة... غير أن وزير الثقافة آنذاك لم يرض بهذه النظرة المتعقبة» (ص184-185).

والذي أراه - وهو ليس بعيد الاستنتاج من مجمل حديث الدكتور الراعي لو أنه لم يؤثر أن يتوقف دون أن يمد الخطوط لنهاياتها الطبيعية- هو أن الأمر كان يتجاوز قضية آراء متعقبة وغير متعقبة، كان احتياريًا من جانب الدولة نحو أحد طرفي الصراع الذي لم يتوقف منذ يوليو 1952 بين ثقافة معبرة عن التوجه نحو مصالح جماهير الشعب، وأخرى مناقضة تتوجه نحو تلك الفئات صاحبة المصالح التي تحاول تحويل إنجازات يوليو لتحقيق أهدافها في التسديد، وإذا نحن تذكرنا ما حدث من تحولات في الواقع السياسي- الاقتصادي حول أوائل الستينيات لرأينا أن الأمر لم يكن عفواً، لكنه كان استجابة لهذه التحولات، استجابة تتكشف ببطء نسبي نظراً لطبيعة الفن المسرحي المركبة- لدى مقارنته بفنون الكلمة الخالصة - من جانب، واستمرار تضال بعض فناني المسرح الجاد أنفسهم من الجانب الآخر، ويمكننا أن نجعل هذه التحولات فيما يلي: في يناير 59 شن النظام الناصري حملة واسعة النطاق ضد الماركسيين واليساريين والتقدميين الذين كانوا - بما يكتبون ويشيرون - ملمحاً هاماً من ملامح الثقافة المصرية في المرحلة السابقة، ودخل المعتقلات مئات الكتاب والمثقفين، وخاف كثيرون من رأس الذنب الظاهر، وفي يونيو من العام نفسه أعلن عبد الناصر التزام النظام بمضاعفة الدخل القومي في أقل من عشر سنوات، وأصدر القوانين الخاصة بالبدء في الخطة الخمسية الأولى (59/ 64). كان النظام قد اختار «رأسمالية الدولة» حيث تتولى السلطة الحاكمة القسم الأكبر والمؤثر من الوظائف الاقتصادية التي كان يتولاها المشروع الرأسمالي الخاص، وكانت الفترة من فبراير إلى أغسطس 1960 وثأميم مجموعة «بنك مصر» ثم «البنك الأهلي» هي المدخل لإرساء قواعد النظام الجديد، ثم جاءت قرارات التأميم في يوليو 61 لتكون حجر الزاوية في إقامة قطاع للدولة يلعب دوراً استراتيجياً في اتخاذ القرارات

الاقتصادية وبفعل عجلة التنمية، لكن هذه الصحوة لم تدم طويلاً، ففي السنة الأولى قصرت الخطة عن تحقيق أهدافها؛ لأنها جاءت قبل قرارات التأميم وتوفير المدخرات الضرورية، وشهدت السنة الأخيرة منها بدايات تدهور الوضع السياسي - الاقتصادي من جديد وعجز السلطة الحاكمة عن تجاوز أزمته والتي كان تجاوزها يتطلب مواقف وإجراءات تتناقض مع طبيعتها الطبقية (أي ببساطة: عبور الحدود الفاصلة بين رأسمالية الدولة من جانب والاشتراكية من الجانب الآخر). هكذا وقف النظام في مفترق طرق واحتدمت داخله الصراعات، وتحدث عبد الناصر - أكثر من مرة - عن الحاجة إلى «ثورة جديدة»، أي ضرورة إجراء تغييرات أساسية في أجهزة الدولة ومؤسساتها، وشن أكثر من حملة على ما أسماه «الطبقة الجديدة» (63/64)، لكنها كانت أحاديث تعبر عن إحساس بالأزمة وخطورتها دون أن تملك السلطة القدرة على تجاوزها. وعلى المستوى الثقافي حدث لون من الردة عن الإنجازات التي تحققت في المرحلة السابقة، وكان الطابع الرئيسي لهذه الردة هو سعي الدولة إلى إحكام قبضتها وزيادة هيمنتها على النشاط الثقافي والإعلامي، وإخضاع العمل الثقافي لمتطلبات الإعلام والسياسات اليومية، فأمنت الصحف تأمياً كاملاً في 1960. لم يكن تأمياً قدر ما كان محاولة لإحكام السيطرة على قنوات التوصيل من أجل تسييد رأي واحد، وتضييق الخناق على الرأي المعارض، وفي 61 حدث الانفصال وكان ضربة حادة للمد الشعبي العربي الجارف الذي حققته زعامة عبد الناصر، وفي العام نفسه تولى مهندس الدعاية - عبد القادر حاتم - أمر وزارتي الثقافة والإعلام، فراح يدمج مؤسساتهما معاً على نحو وضع الأساس القوي لتخريب الثقافة المصرية في وجوهها المختلفة (لمزيد من التفاصيل انظر لكاتب هذه السطور: «ازدهار وسقوط المسرح المصري» . القاهرة 79، ص 121 وما بعدها). وتُجمل وزارة الثقافة نفسها آثار تلك الفترة المدمرة على المسرح المصري فتري أن حصيلة العمل المسرحي في خريف 66 تمثلت في الظواهر الآتية: «وجود أعداد كبيرة من الفرق المسرحية ليس لها هدف واضح غير تغذية برامج التلفزيون، وزحام كثيف من العاملين يزيد عن حاجة الفرق، واتساع الإنتاج بصفة عامة بانخفاض المستوى، والميل إلى تغطية انخفاض المستوى بالبذخ في الإنفاق وتزويق العروض من الخارج، ضعف سلطان التقاليد المسرحية وانفصال التقييم المادي عن التقييم الأدبي، والتشجيع على التحلل من الارتباطات الأدبية، وتركيز النشاط المسرحي والموسيقا أساساً في القاهرة، وذبوله في الأقاليم، وإهمال المشروعات والإنشآت الجادة. وسيادة روح البيروقراطية وغلبة الأجهزة الإدارية على احتياجات الإبداع الفني. وتقدر وزارة الثقافة أن ما أنفق على النشاط المسرحي خلال السنوات 62/66 بلغ

2,445,000 جنيه تقريباً، وكان ثمن إنفاق هذين المليونين والنصف هو تخريب المسرح المصري (عن وزارة الثقافة «أهداف العمل الثقافي» 1968، ص 124-125).

ولست أظن بوسع أحد- بعد هذا كله- أن يزعم أن ما حدث في تلك السنوات، كان شيئاً عارضاً، أو خطأ من جانب هذا المسئول أو ذاك، وما أسرع ما جاءت مطرقة 67 تصك رعوس الجميع. وتفرض على المسرح المصري- الجاد والهازل معاً- موضوعات واهتمامات يل ووسائل عرض مختلفة كذلك.

* * *

أما المرة الثانية التي يثير فيها الدكتور الراعي قضية علاقة المسرح بالتلفزيون فهي أكثر عمومية- كما سبق أن ذكرت- وتتعلق بخطر حال وداهم هو الممثل في مسلسلات التلفزيون الملونة التي تجتاح العالم العربي الآن: هنا نتفق - كل الاتفاق- في التنبيه إلى هذا الخطر. ما أود أن أضيفه هو تأثير هذه المسلسلات على جمهور المسرح والعاملين فيه على السواء. إن هذه المسلسلات قد ضربت بالفعل المعول الأخير في صرح ما بقي من المسرح الجاد في مصر (ولست أعرف علي وجه اليقين ماذا فعلت في مسارح الأقطار الأخرى التي لديها مثل الرصيد الذي كان للمسرح المصري) وما حدث بعد 67 حين تحولت قائمة طويلة من أهم فناني هذا المسرح إلى المسرح التجاري قد حدث ويحدث الآن. فالهجرة إلى المسلسلات أيسر وأجدي وأكثر مالأ وأشد بريقاً. ولو أن الدكتور الراعي لا يزال متابعاً للمسرح المصري لرأى هذا الأثر المدمر وكيف يجعل من المستحيل عملياً أن يستطيع مخرج المسرحية توفير طاقم مناسب لها من الممثلين فكيفهم- حتى الدرجة الثالثة والرابعة منهم- يلهثون في سفر دائم وراء المسلسلات تلك في ستوديوهات الخليج وأوروبا، وأدى هذا إلى لون قبيح من تدليل الممثلين - النجوم على حساب كافة عناصر العمل الفني (إن الأمثلة هنا تكاد تشمل معظم الأعمال التي قدمت على المسرح القومي خلال السنوات الثلاث الأخيرة، والعمل على إسناد بطولاتها إلى أولئك النجوم أنفسهم، بل إن تلك المسلسلات نفسها تعيد تصدير الممثلين إلى المسرح بعد أن تزيدهم بريقاً، وتدور الدائرة). إن المسألة هنا هي المنافسة بين حركة رأس المال النشيط الذي لا يأنه لشيء سوى دورته السريعة محققاً أكبر عائد من الربح، ومؤسسات بيروقراطية ليس لديها الدافع ولا الإمكانات كي تقوى على هذه المنافسة. ومن ثم قلست أرى الخير- كما يراه الدكتور الراعي- في أن هذا «يعمل بكفاءة عظيمة على نشر فكرة المسرح والتعميل والقصة التمثيلية على نطاق الوطن العربي كله، ويصل في هذا السبيل إلى بلاد عربية لم تعرف التمثيل ولا المسرح ولا الممثلين من قبل ويمثل هذه السهولة». فالأهم هو ما تقدمه تلك المسلسلات

ودرجة الوعي التي تود لجمهورها أن يقف عندها، ولا شك عندي في صحة ما يقوله الدكتور الراعى من «أن التليفزيون أخطر من أن يترك في أيدي تجار الفن - وإن من واجب المثقفين الواعين بالفن ومطالب الشعب معاً أن يعملوا على أن يبقى التليفزيون في أيديهم (ص 586)، لكن المشكلة التي يسقطها الكاتب تماماً هي أن أجهزة التليفزيون في الدول العربية جميعاً تابعة للنظم وسلاح من أسلحتها ووسيلة من وسائل تغييب وعي الجماهير وتوجيهه إلى حيث تحب، وإننى أرجو أن يدلى الدكتور الراعى على الوسيلة التي يستطيع هؤلاء «المثقفون والواعون بالفن ومطالب الشعب معاً» أن يبقوا التليفزيون في أيديهم، ولا يكفى أن يسوق لنا آراء المسرحى الإيطالى الدونيكولا ج والتاقد المسرحى مارتن آيسلن على أهميتها.

* * *

ورغم أن الدكتور الراعى يقول في تقديم كتابه: إنه «تعهد إيجاز الحديث نوعاً عن الأقطار العربية التي أخذت حظاً وافراً من التعريف بنشاطها مثل مصر، والإسهاب في الحالات التي وجد التعريف بها ليس كافياً، وأبرز هذه الحالات فلسطين وليبيا» أقول رغم ذلك فالفصل الخاص بالمسرح المصرى يشغل أكثر من ربع الكتاب كله (155 صفحة من مجموع 558)، والملاحظة الأساسية حول هذا الفصل هي أن الكاتب يكاد يقف في تعريفه عند منتصف الستينيات لا يتجاوزه، فاهم الأعمال التي تناولها كُتبت أو عُرضت حول هذا التاريخ نفسه، وحين يعرض لأعمال كُتبت أو عُرضت بعد هذا التاريخ فهو لا يجعلها وسط حركة مسرحية أو اتجاه مسرحى، لكنه ينظر إليها منفردة معزولة عن سياقها (أعنى مسرحيات الجيل الثانى من كُتّاب المسرح المصرى بعد 52: محمود دياب، صلاح عبد الصبور، نجيب سرور، على سالم)، ومن ثم غاب عن الكتاب - على خطورته - واقع المسرح المصرى من ذلك التاريخ، وأشير بوجه خاص إلى ما أحدثه في المسرح المصرى واقع 67 حين جعل كتلته الرئيسة تميل إلى أحد اتجاهين: المسرح التجارى (والدكتور الراعى يسقطه تماماً من كتابه كله) وما يمكن أن نسميه «مسرح السلطة» (أعنى تلك المسرحيات التي اندفعت بعد 67 إلى مناقشة قضايا الهزيمة مباشرة أو من وراء مختلف الأقنعة، وكان معظمها يتحايل لتقديم تبرير لها، أو يشى باحتقار الجماهير، أو عدم قدرتها على المقاومة، أو ثبوت القائد والصاق التهمة بحاشية فاسدة، أو الوصول إلى عبثية كاملة تتساوى في ظلها كل الأشياء، أو الانصراف عن العالم كله والتمسك الخلاص في عالم آخر. واكتفى بالإشارة لهذه المسرحيات: بلدى بلدى لرشاد رشدى، ويا سلام سلم لسعد الدين وهيب، والمخططين ثم الجنس الثالث ليويسف إدريس، ووطنى عكا لعبد الرحمن الشرقاوى - (أما مسرحيات على سالم فلها حديث آخر)، وبقيت أعمال قليلة تلتصق

كنجوم متباعدة في ليل الهزيمة.

ويختار الباحث الأعمال التي يتناولها بالتحليل انطلاقاً من التقسيم الذي اعتمده للمسرح المصري بعد 52: «انقسم الإنتاج المسرحي في مصر إذن أقساماً ثلاثة هامة: الأول قدم المسرحية الاجتماعية النقدية التي قد تتحول بسهولة في أيدي كُتاب، مثل: نعمان عاشور وسعد الدين وهبه ولطفى الخولي وألفريد فرج إلى كوميديا انتقادية ذات مضمون سياسي واضح، وقدم القسم الثاني المسرحية التراثية التي تفيد من ماثورات الشعب في الصيغة والمضمون المسرحيين وأهم كتابها: ألفريد فرج ونجيب سرور وشوقي عبد الحكيم ومحمود دياب، وقدم الجزء الثالث مسرحيات سياسية إما معاصرة أو من تاريخ الأمة العربية، أعاد الكاتب بناء أحداثها وتفسير تلك الأحداث بما يمكنه من الإسقاط على حاضر الأمة العربية وواقعها المعاش، وكان بعض هذه المسرحيات شعرياً (عند الشرقاوى وعبد الصبور) والبعض الآخر كان نثراً، ويمكن أن يلحق بهذا القسم أيضاً المسرحية التي اعتمدت تفسير الأساطير تفسيراً معاصراً» (ص92-94)، وعلى أساس هذا التقسيم يختار الباحث نماذج للتحليل: عيلة الدوغري لنعمان عاشور عن القسم الأول، والفرافير ليوسف إدريس وياسين وبهية لنجيب سرور، واتفرج يا سلام لرشاد رشدي عن القسم الثاني (ومن المدهش حقاً أنه يكتفي بالإشارة إلى شوقي عبد الحكيم- وأعماله ذات أهمية في هذا السياق - بأربعة سطور فقط، لا يعود لذكره بعدها). ومن المسرحيات السياسية ينتقى الكاتب كويري الناموس لسعد وهبه، وسليمان الحلبي لألفريد فرج، وأوديب لعلي سالم، وهاروت وماروت لعلي أحمد باكثير، ويا ب الفتوح لمحمود دياب، والوافد لميخائيل رومان، وشقة للإيجار لفتحي رضوان. ثم يتناول المسرح الشعري من بدايته فيختار الست هدى لأحمد شوقي، الحسين ثائراً وشهيداً لعبد الرحمن الشرقاوى، وأخيراً الأميرة تنتظر لصلاح عبد الصبور.

وقد لا نتفق مع الدكتور على الراعي في أساس تقسيمه المسرح المصري إلى هذه الأقسام الثلاثة، وقد لا نملك أن ندفع عن أنفسنا الإحساس بأن هذا التقسيم يعتمد على مضمون العمل المسرحي حيناً، وشكله حيناً آخر، وقد نرى بعض الأعمال في قسم من الأقسام الثلاثة أجدر بالمناقشة في قسم آخر، وأن أفراد قسم خاص للمسرحية «السياسية» - دون مزيد من التحديد- هو ما أدى لأن تقف مسرحية واحدة نموذجاً للقسم الأول وسبع مسرحيات للقسم الثالث، وأن توضع مسرحيات، مثل: الفرافير واتفرج يا سلام وياسين وبهية- بصرف النظر عن اختلاف مواقف أصحابها ورؤاهم للواقع- في قسم واحد، ثم ما مكان : «هاروت وماروت» و«شقة للإيجار» في واقع المسرح المصري بعد 52؟ إن باكثير ينتمي في رؤيته الأساسية وفي

أهم أعماله إلى ما قبل 52. وبالنسبة للمسرحية الثانية فقد يكون مناسباً القول بأن دور الأستاذ فتحى رضوان- مناضلاً وكاتباً ومستولاً- دور جدير بالتقدير والاحترام فى ماضيه وحاضره معاً. ولكن: هل يشغل الأستاذ فتحى مكاناً متميزاً فى هذا المسرح المصرى الجديد؟ وهل حقاً أن مسرحيته شقة للإيجار هى «أول مسرحية مصرية تعالج موضوع الثورة الشاملة وضرورتها؟» (انظر تحليلاً أكثر تفصيلاً لهذه المسرحية فى الكتاب السابق للدكتور الراعى: «مسرح الدم والدموع» القاهرة 1973 ص 167-183). ألا يعتقد الدكتور الراعى أن مسرحية «القضية» للطفى الخولى- الذى أسقطه تماماً فى تحليل أعماله- هى الجديرة بهذا الوصف؟.

بعد هذا ثمة ملاحظات حول بعض الأحكام التى يطلقها الباحث فى هذا الفصل من كتابه، وقد لا يكون من حق أحد أن يعترض على الأحكام المطلقة التى يطلقها الدكتور الراعى عن عيلة الدوغرى. فهى عنده «تقف على رأس ما وصل إليه المسرح العربى الذى اتخذ الصيغة اليونانية وسيلة للتعبير» (ص 94). و«النضج الذى رسم به نعمان شخصياته غير مسبوقة فى تاريخ الدراما المصرية» (ص 99) أقول قد لا يكون من حقنا الاعتراض على مثل هذه الأحكام، لكن من حقنا القول بأن التشابه بينها وبين «بستان الكرز» لا يقف عند وجود شخصية «الطواف» فى الأولى و«فيرس» فى الثانية- كما يقول الدكتور الراعى دفاعاً عن المسرحية ضد ما ذكره عنها المرحوم الدكتور مندور من أنها أقرب إلى صيغة «الأوتشرك الروسية» أى المسرحية التى تأخذ شكل الريبورتاج وسيلة فنية لها- بل أن هذا التشابه يمتد إلى القضية الأساسية فى المسرحية: هو إرث الأسرة المعروض للبيع ويسببه تتحدد مواقف الشخصيات فى اصطدامها بعضها ببعض واصلطدامها جميعاً بالواقع المتحول. وهناك إلى جانب التشابه بين «الطواف» و«فيرس» هذا التشابه اللافت للنظر بين «أبو الرضا» فى الأولى و«لويباخين» فى الثانية: كلاهما كان فى خدمة العائلة وحين هوت تقدم ليرثها، يبقى الاختلاف الرئيسى بين العاملين كامناً فى طبيعة التخلي عن هذا الإرث القديم نفسه، إن «بستان الكرز» كان عند تشيكوف رمز ماضٍ أن له أن يختفى بغير رجعة من أجل الانطلاق إلى المستقبل متجاوزاً الحاضر، ولويباخين هو الحاضر، هو الذى بدأ قطع أشجار البستان كى يقيم مكانها فيلات للبورجوازيين القادمين، والمستقبل هو ما يتحدث عنه بروفيموف إلى أنيا: «روسيا كلها ستصبح بستاناً لنا» فتشاركه التطلع إلى المستقبل الذى سينطلقان نحوه: «سوف نزرع بستاناً جديداً أروع من هذا... أما بيت «عيلة الدوغرى» فليس كذلك: اللذان باعا نصيبهما فيه (زينب والدكتور) باعاه من أجل مظهر بورجوازي آخر: فيلا فى الدقى و«أودة مسافرين»

واللذان بقيا (سيد وحسن) تحس أنهما بقيا على رغمهما وأنهما قد يتخيلان عنه إن وجدا ملائذاً آخر، تبقى عيشة وسامى (فى مقابل بروفيوموف وأنيا) هما اللذان يوحيان لنا بالانطلاق نحو فهم جديد للواقع، لكنهما لا يمشيان بعيداً، فتورتهما تقف عند أن يستبدلا «دبل الخطوية» بأكلة دسمة.

وعن سليمان الحلبي يرى الكاتب أن «أعمق ما فى المسرحية من مواجهات هو مواجهة يقيمها سليمان الحلبي بينه وبين نفسه، وموضوعها: العمل وضرورة العمل وجدوى العمل وبلاويه، فهو هاملتى النزعة، يرى يوضوح أن من واجبه أن يفعل ثم يروح يحلل ذلك فى عبارات تشبه كثيراً نجوى النفس التى جادل بها هاملت نفسه...» (ص 133) وربما يكون الأكثر دقة واقترباً من مضمون العمل القول بأن سؤال الحلبي لم يكن حول الفعل أو التوقف عن الفعل، لكنه حول طبيعة هذا الفعل، بعبارة أخرى: إن الحلبي جوهره أنه مثقف (مصرى) العاطفة أزهرى الثقافة عربى الأصل) أراد أن يتصدى للاستعمار فى إحدى هجماته الشرسة، وهو باحث عن سبيل هذا التصدى، لكنه لا يستطيع - بحكم تكوينه العاطفى والفكرى - أن ينتمى لتنظيم الثوار فى الأزهر ليكتفى بتعليق بعض المنشورات فى ظلمة الليل، إنه يريد أن يقدم إجابته هو: سليمان الحلبي، إنه ليس زعيماً أو قائداً سياسياً، لكنه أراد التصدى للاستعمار بالعقل والخنجر، لا بالعاطفة والخنجر، وفى هذه النقطة الأخيرة يكمن جانب هام من جوانب التحقيق الفكرى لشخصية الحلبي - إن لم يكن أهمها - وما يدفع به لأن يتجاوز واقعه التاريخى المحدد وينطلق بمشكلاته إلى أفاق أكثر إنسانية وشمولاً: إن التصدى للاستعمار لا يجب أن يكون هيئة انفعالية سرعان ما تنطفئ، لكنه يجب أن يكون عملاً عاقلاً ومحسوباً بدقة، موقفاً تتعقله الجماهير لا تتفعل به انفعالاً عابراً ما أسرع توجهه ثم انطفاءه. تلك هى الرسالة التى حملها لنا الحلبي من أوائل القرن التاسع عشر إلى منتصف الستينيات من القرن العشرين، حيث شعوب العالم الذى كان مستعمرات ومناطق نفوذ تطرح على أنفسها السؤال: الاستسلام أم ثمن العدالة؟ وهذا عين سؤال الحلبي، بدمه قدم إجابته وحقق قضيته، هو القضية والبرهان.

والخلاف بين الدكتور على الراعى وبينى حول تقويم أعمال على سالم خلاف قديم. ولست أنوى الدخول فى تفاصيل كثيرة حول أعمال هذا الكاتب ودلالاتها، لكننى أثبت فقط بعض الملاحظات عن مسرحه، وعن المسرحية التى اختارها الباحث نموذجاً لأعماله - وهى من أهمها وأكثرها شهرة «أوديب» التى قدمت باسم «أنت اللى قتلت الوحش» فى 1970 - والتى يراها الباحث «بارعة وذكية وحافلة بأساليب الفكاهة الكاشفة، وهى توجه سهام الضحك

الهادف نحو كل ما هو مريض ومتخلف وقاس في حياة أهل طيبة، ولا يسلم من هذه السهام أهل طيبة أنفسهم فإنهم قد شاركوا في صنع المأساة يتنازلهم عن حقهم في التفكير والعمل، بتواكلهم وإلقاء أحمالهم على كتفى البطل الذي صنعوه لأنفسهم» (ص 129).

ولكن المسرحية كلها واقعة في تناقض أساسي خطير: هي في الوقت الذي تنفي فيه جدوى البطولة الفردية والتأليه الزائف تعود لتلقى بين يدي أوديب زمام المبادرة من جديد، ويكون الحل الذي يلتزم في ذهن كريون ليس سوى المغامرة الفردية مرة أخرى، ذلك أن أهل طيبة جميعاً متهمون عند هذا المؤلف بالعجز والحمق، حتى عندما يخرج إليهم أوديب لينهي إليهم ما كان يمكن أن يفاجئهم وهو أنه لم يقتل الوحش القديم- يضيع صوته وسط ضجيج غنائهم له، وإذا كان الأمر كذلك فما الحل؟ يقول لنا الكاتب بوضوح: فليبق الناس على حالهم حتى يتم صنع إنسان جديد عن طريق الفن! نعم فكل التغيرات تحدث هناك، في عالم الروح والمثل والحقائق المطلقة، لا واقع الممارسة والجهد الإنساني من أجل حياة لا يتهددها القهر والخوف، إن على سالم يقف عند العرض ويظنه مرضاً، ويزيح مركز الثقل عن القضية الأساسية إلى قضية فرعية، والنجاح الجماهيري الذي لقيته بعض أعماله بعد 67- دع عنك الآن أنه كان من أوائل الكتاب الذين دعموا المسرح التجارى وقدموا له أعمالهم من 68، ولعل أكثر أعماله جماهيرية هي «مدرسة المشايخين» التي كتب نصها- إن كان لها نص- إنما نتيجة أنه يتناول قضايا الواقع الساخنة التي تلمس أعصاباً عارية عند الجمهور ثم يخلط الأحداث الجزئية بنقد لبعض مظاهر الواقع، بالإحاطة معروفة، بالموقف الكوميدي القائم على المفارقة، بشيء من الميلودراما، ببعض الكلمات الكبيرة التي توحى بأنه يناقش أخطر قضايا الإنسان.. ولا شيء وراها. إن هذا يسرى في كل أعمال على سالم حتى آخر ما عرض له العام الماضي (على خشبة المسارح التجارية) باسم «بكالوريوس في حكم الشعوب».

تلك أهم الملاحظات هنا، على أنني يجب أن أضيف- على الفور- إن من أمتع ما يقدمه لنا الكاتب تحليله النفاذ والدقيق لمسرحيات مثل «الواقف» لميخائيل رومان و«باب الفتوح» لحمود دياب، «الأميرة تنتظر» لصلاح عبد الصبور، هنا يبدو الدكتور على الراعي- كما هو في أعماله الرائدة من قبل- الناقد المدقق في تحليلاته، المقتصد في قوله، المتشد في أحكامه وتقويماته: أستاذاً من أساتذة الكتابة النقدية بالعربية.

* * *

وبالنسبة لما يقدمه الدكتور الراعي عن المسرح الفلسطيني أقف عند ملاحظات ثلاث أراها هامة:

الأولى- هي أنه يناقش في هذا الفصل عملاً لسهيل إدريس هو «زهرة من دم 1968»، واست أدري كيف يقع الباحث - وهو المدقق- في مثل هذا الخطأ، فمن الواضح أن الكتاب كله يعتمد الأساس الجغرافي، بكل ما فيه من شر وخير. ولست أتصور أن الدكتور الراعي لا يعرف أن الدكتور سهيل إدريس لبناني المولد والهوية والإقامة والعمل والهموم، وليس يشفع للمسرحية أنها مكتوبة عن فلسطين، فالكتاب لا يقوم على تقسيم موضوعي، ومكانها- إذا كان لابد من مناقشتها- هو الفصل الخاص بالمشرح اللبناني على نحو ما فعل الباحث حين ناقش مسرحية «الغرياء» للكاتب السوري على عقله عرسان- وهي أيضاً عن فلسطين- في الفصل الخاص بالمشرح السوري، في الحقيقة أننى لم أفهم مبرر إدراج هذه المسرحية هنا!

الثانية- حول تفسير الدكتور الراعي لمسرحية غسان كنفاني «الباب» فهو يبدأ تناولها بقوله: «وفي غير قضية فلسطين كتب المناضل الشهيد غسان كنفاني مسرحية «الباب». كتب كنفاني هذه المسرحية عام 1964. وفي ملاحظة ختم بها النص المسرحي المنشور به الكاتب قراءه ومتفرجيه إلى أن عصر المسرحية هو الزاوية التي ينتظر الأبطال منها إلى الأحداث وهم خاضعون لأفكار ذلك العصر، دون أي اعتبار لما عرفته واكتشفته العصور الأخرى فيما بعد، ويحذر كنفاني من أن أية محاولة لتطبيق أفكار لاحقة وحقائق تاريخية حدثت فيما بعد، على وجهات نظر أبطال ذلك العصر لن ينتج عنه سوى تشويش المسرحية وتحميلها ما لا تحتمله. إن موضوع «الباب» موضوع خطير، فهو لا شيء أقل من ثورة الإنسان ضد الاله» (ص 312) - غير أنني أعتقد أن أحد وجوه سوء القراءة- التي يحذرنا منها الدكتور الراعي- هو قراءة العمل بمعزل عن سياقه من تطور إبداع صاحبه. ويزداد الأمر سوءاً إذا كان صاحبه مثل غسان كنفاني: يسير إبداعه بهدوء وصلابة إلى جوار قضيته الواحدة- فلسطين- من المنفى إلى حتمية القداء، من التشتت إلى ضرورة الثورة. هذا مدخل - وأعتقد أنه صحيح- لقراءة «الباب» وهو لا يمكن أن يؤدي لرؤيتها «في غير قضية فلسطين: إن منتصف الستينيات التي شهدت مولد العمل الفلسطيني المسلح تجد مقابلها في أدب غسان: أغلقت كل الأبواب التي تتخيل من ورائها ألوان السراب الخادع وتكشف وجه الحقيقة. لم يبق غير السلاح سبيلاً وحيداً للعودة واسترداد ما ضاع. وأعماله قبلها هي الإطار الواسع الذي تنبثق من داخله ضرورة القداء، هي حيثيات ما سيأتي بعدها، ثلاث سحابات فقط تظلل أرض عاد: سحابة الذل الصفراء، وسحابة الموت السوداء، وسحابة الدم الحمراء، فأيها سيختار عاد لنفسه وشعبه؟ لا يتردد في اختيار سحابة الدم ويصرع في هذا النزال فيرثه ابنه شداد فيختار البداية نفسها، ويقول شداد للإله بلسان هؤلاء الأبطال الجدد عند غسان «أريد أن أقاتل هيا

(الإله) وأصواته في الصحراء، وحيداً إلا من سيقى وذراعى، وأخطو إلى موتى خطوة باسلة بعد خطوة باسلة وراء خطوة باسلة، ألا أرتد حتى أزرع في الأرض جنتي أو أقتلع من السماء جنته، أو أموت، أو نموت معاً»، ويصرع شداد بدوره بين الأصوات والصواعق التي تتفجر من الأرض والسماء ويرث ابنه مرثد الملك فيبدأ البداية نفسها: يريد أن يبني جنته على الأرض، لا حرية للموتى سوى الموت والضجر، والطريق؟ هذا الباب الذي يفصل الموتى عن العودة للحياة، في هذا الباب تكمن قوة هيا: القابع وراءه محتماً بعجز الناس وخوفهم. إن هيا لا يموت إلا بالعودة، بالولادة من جديد. يقول شداد، بعد أن التقى بهيا في العالم الآخر: «سوف أنهد على الباب حتى أحطمه أو يحطمني وسوف ينهدون عليه من الخارج، هم الأحياء، لسوف نجعله يشق بين أكتافنا حتى يذوب... لو كلفني ذلك أن أبقي واقفاً تحت مصراعه كل ما تبقى من الدهر». هذا الباب- تذكر اسم المسرحية- ما أشبهه بتلك البوابة التي كانت تقصل الأرض المحتلة عما بقي من الوطن (قيل 67 طبعاً) بوابة «مندايوم» يقف أمامها الموتى يلقون أقاربهم وينظرون إلى أرضهم يعيون يأتلق فيها الدمع الصامت وابتسامات لا تعنى شيئاً، ووراها يقف هيا: تجسّد خوف العبيد وعجزهم، وفي عبورها موته، هذه الأبواب يجب أن تفتح من ناحية واحدة فقط، يجب أن تلتصق تحت أجساد العبيد حين يقررون الخطو إلى حياتهم الحرة خطوة باسلة بعد خطوة باسلة. في ضوء هذه القراءة هل تبدو مسرحية «الباب» في غير قضية فلسطين؟ يؤكد اقتراب هذه القراءة من الصدق هو أن ما قاله غسان على نحو رمزي خالص في مسرحيته هذه، كسأه لصاً ودماً في روايته التالية «ما تبقى لكم، 1966»: إن مواجهة العدو- مواجهة حقيقية جسورة- والاتحام به وقتله والتخلص من الخونة والخيانة هو ما يقلب حساب الضحايا، ويحول البقايا والفتات لحقائق كاملة.

الملاحظة الثالثة- حول عرض الدكتور الراعي لمسرحية سميح القاسم «قراقاش»، ولست أختلف حول هذا التحليل لكنني أضيف إليه، إن الكاتب قد أسقط دلالة هامة في قراقاش هي الدلالة السياسية المباشرة، فمن المعروف أن سميح القاسم يلتزم منهجاً محدداً في الفكر والعمل السياسي، وأنه يعبر عن هذا المنهج في شعره ومسرحه معاً، وفي ضوء هذا المنهج يصبح «قراقاش» رمز المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، هذه المؤسسة - من حيث طبيعتها العنصرية العدوانية - هي التي تحول دون لقاء الأمير وعذراء الشعب، بعبارة واضحة إن قيام هذه المؤسسة العسكرية هو ما تحول دون قيام تعايش حقيقي بين اليهود والعرب في ظل دولة علمانية على أرض فلسطين، ومثل هذا التفسير السياسي المباشر ليس غريباً على إبداع سميح، ولعل آخر مسرحية نشرت له أن تكون دليلاً: إن موضوع المسرحية يتمثل في عنوانها:

«هكذا استولى هنري على المطعم الذي كان يديره رضوان وشلومو وحوله إلى دكان لتجارة المطبات» (اقرأ عرضاً لهذه المسرحية في عدد مجلة «الأقلام» العراقية الخاص بالمسرح العربي المعاصر آذار 1980). ومن التنطع النقدي أن يعترض معترض على هذه المباشرة، فسميح يكتب من داخل الزنزانة الإسرائيلية ويعنيه— قبل كل شيء— أن يصل لجمهوره وأن يحثه ويحرضه.

وبقيت بعد هذا عدة ملاحظات جزئية صغيرة لست أراها سوى هفوات قلم لعل الأستاذ الدكتور يلتفت إليها في طبعات تالية للكتاب، من ذلك ما يصف به ترجمات خليل مطران لأعمال شكسبير بأنها ترجمات «متميزة» ولست أدري حقيقة ما يعنيه بهذا الوصف، وكلنا يعرف أن «شاعر القطرين» لم يكن يعرف الإنجليزية وأن ترجمات هذه عن الترجمة الفرنسية وأنها في معظمها بعيدة عن الإحساس بمقتضيات الترجمة للمسرح، وقد شهدنا عرضاً لمكبث من ترجمته، ولا زلنا نذكر تعثر بلاغتها القديمة على ألسنة الممثلين والممثلات.

ويصف الدكتور الراعي مسرحية سعد الله ونوس «الملك هو الملك» بأنها «أعذب ارتشافة ارتشفها كاتب مسرحي عربي من إرث ألف ليلة، وانتشاله من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر» (ص 195) ولست أقل من الدكتور الراعي حماساً لسعد الله ونوس وعمله، ولكنني أرى في هذا الحكم انتقاصاً من قيمة أعمال أخرى أشير من بينها على وجه الخصوص إلى «حلاق بغداد» و«على جناح التبريزي» لألفريد فرج. ويقول الدكتور الراعي تعليقاً على مسرحية مصطفى الحلاج «الدرأويش يبحثون عن الحقيقة» إنها تدور حول ظاهرة التعذيب التي سبق أن لفتت أنظار الفيلسوف جان بول سارتر قاعد دراسة عن التعذيب في القرن العشرين «ص 200»، ولست أعرف أن سارتر قد أعد مثل هذه الدراسة (هل يعنى الكاتب «عارنا في الجزائر»؟) إلا إذا كان يعنى تقديمه لكتاب فرانز فانون «معدبو الأرض»، غير أن الأجدر بالإشارة في هذا السياق هي المسرحية التي كتبها سارتر عن هذه القضية «سجناء الطونا» 1959. وفي الفصل الخاص بالمسرح في لبنان يترجم الدكتور الراعي عن مرجع بالفرنسية للدكتور غسان سلامة أسماء فرقه وفنانيه، فيذكر الفنان ريمون «جبارة» على هذا النحو مرة ويذكره مرة أخرى «جبارا» (ص 230) وفرقة «مختبر بيروت» أو «المختبر المسرحي» يذكرها باسم «المسرح الاختياري» (ص 232)، وهكذا. وفي الفصل الخاص بالمسرح في الجزائر يذكر الدكتور الراعي أن «نجمة» هي مسرحية لكاتب ياسين، والحقيقة أنها ليست مسرحية لكنها رواية طويلة (وقد قدمت لها ترجمة عربية ممتازة منذ سنوات عدة) وربما كان الخلط هنا

راجعاً لأن «نجمة» هو نفس اسم بطلانة مسرانية ياسين «الجنة المعلقة». وهى عنده رمز
الجزائر فى كل الأحوال.

* * *

فى كل ما سبق حاولت أن أترى المناقشة حول هذا الكتاب الهام. هذه البداية المأفزة
واللهمة، خطوة فى طريق التغلب على التجزئة ومد الأيدى للتلاقى عبر الحدود المصطنعة
والزائفة، ويكفى الدكتور على الراعى أن يكون من الرواد هنا كذلك: نعم كان لابد لأحد أن
يبدأ...

1981

«وما شكسبير؟..»

أستاذان القارئ في أن أجعل عنوان هذا الحديث أحد فصول كتاب المسرحي الإنجليزي الشهير بيتر بروك «النقطة المتحولة» لندن، 1989». ولست أظن شهادة بروك عن مسرح شكسبير يمكن أن تنقش، فهو من أكثر المسرحيين- لا النقاد ولا الأكاديميين المولعين بالشروح والتفسيرات- تقدراً له، ومعرفة بمسرحه، واهتماماً بالصعوبات التي تحيط بتقديم أعماله لجمهور اليوم. هذه المعرفة الشاملة تحققت عبر ممارسة طويلة، فقد أخرج عدداً هائلاً من مسرحياته: (بدأ إخراج المسرح- حرقياً- بعمل شكسبير «خاب سعى العشاق» وهو في الحادية والعشرين، في 1946، وفي ذات السنة أخرج أيضاً «روميو وجولييت»، ثم «دقة يدقة» - لعب بطولتها جون جيلجود- في 1951، و«تيتوس أندرونيكوس» - لعب بطولتها لورانس أوليفيه- في 1955، و«الملك لير» - مع بول سكوفيلد- في 1962، و«حلم منتصف ليلة صيف» في 1970، وأخيراً «تيمون الأثيني» في 1974). وهو يحدثنا عنه، وعن تجربته معه، حديثاً طويلاً في كتابيه «المساحة الفارغة» 1968، ثم هذا الكتاب الأخير، الذي يحمل عنواناً ثانياً دالاً: «أربعون عاماً في استكشاف المسرح (1947-1987)».

يرى بروك أن شكسبير ليس مؤلفاً مسرحياً مختلفاً من حيث «الكيف»، بل من حيث «النوع»، ومن يفكر فيه في إطار سواء من كتاب المسرح- كأن يقول إنه مثل يونيسكو لكنه أفضل، ومثل بيكيت لكنه أكثر ثراءً، ومثل بريخت لكنه أكثر إنسانية، ومثل تشيكوف وقد أضيفت لمسرحه حركة الجموع... إلخ- فهو يخطئ السبيل إلى فهمه. وعنده طريقة مثلى لفهم شكسبير هي النظر في مسرحه كله، مرة واحدة: «إذا أخذ المرء هذه المسرحيات السبع والثلاثين معاً، بكل خطوط الرادار التي تحدد مختلف وجهات النظر لمختلف الشخصيات، فإنه سيجد نفسه في مجال غنى ومكتف ومركب إلى درجة لا يمكن تصديقها، وإذا تقدم خطوة أخرى فسيجد أن الشيء الذي عبر من خلال هذا الرجل المدعو شكسبير، وخرج إلى الوجود على صفحات الورق، إنما هو شيء مختلف كل الاختلاف عن عمل أي مؤلف آخر، إنها ليست رؤية شكسبير للعالم، لكنه شيء يماثل الواقع أو الحقيقة. وكإشارة لهذه الحقيقة، فإن لكل كلمة مفردة، أو سطر، أو شخصية أو حدث، لا تفسيرات متعددة فقط، بل تفسيرات لا حصر لها!».

ويرى بروك أن أعمال شكسبير تطرح مشكلات عديدة حين تقدم لجمهور اليوم، وهو يُشبه هذه الأعمال بقطع الفحم الخامدة: «شكسبير لا ينتمي للماضي، ولو كانت المادة التي يقدمها صحيحة، فهي صحيحة الآن. إنه مثل قطعة من الفحم، والمعنى الكامل لقطعة الفحم عندما يبدأ وينتهي لحظة أن تشتعل. وأهبة إيانا ما نريد من ضوء ودفع... وإننى أستطيع أن أكتب وأحاضر طويلاً عن الفحم ومصادره. لكننى ساكون معنياً حقاً بقطعة الفحم فى أمسية باردة حين أريد أن أتدفأ فأضعها فى النار لتصبح هى ذاتها، وتحيا فاعليتها من جديد...» بعبارة موجزة من عندنا: لا بد من قيام «ضرورة» تحتم تقديم هذا العمل أو ذلك من أعمال شكسبير. وفى سياق آخر، فى «المساحة الفارغة» يتحدث بروك عن «المسرح المميت»: «ولست هناك أعمال أخرى يستطيع المسرح المميت أن يبقى فيها مخادعاً آمناً مطمئناً مثل أعمال شكسبير، فتحن نرى أعماله يؤديها ممثلون مجيدون بطريقة تبدو لنا الطريقة الصحيحة، فهم يؤدون على نحوٍ حى ملون، وسط الموسيقى، وكل يلبس ثياب النور من الرأس إلى القدم: كما يجب أن يكون أفضل المسارح الكلاسيكية، لكننا - فى الخفاء - نجدها مُثقلة بملل لا يطاق، وفى أعماقنا إما أن نلوم شكسبير، أو نلوم فن المسرح أو نلوم أنفسنا...»، ولا يلوم الجميع أنفسهم بطبيعة الحال، فثمة أيضاً «المشاهد المميت» يضع ثقله وراء كل ما هو غبى وسخيف، وهكذا يواصل «المسرح المميت» شق طريقه!..

أسوق هذه الملاحظات - باختصار شديد - ونحن نرى أمامنا (على غير انتظار) عملين من أهم أعمال شكسبير على مسارحنا: «مكبث» على المسرح القومى (من إخراج شاكر عبد اللطيف، يلعب أدوارها الأولى عبد الله غيث، وفردوس عبد الحميد، وأحمد عبد الحليم، وفاروق الدمرداش وآخرون)، و«الملك لير» بقاعة مسرح الطليعة (من إخراج محمد عبد الهادى، يلعب أدوارها عدد من شباب المسرحيين: على خليفة، كمال سليمان، عبد الله الشرقاوى، سلوى محمد على، وآخرين).

«مكبث» - يعرف الجميع - هى تراجيديا الطموح المدمر، تدور أحداثها فى ايقوسا (اسكوتلندا) قبل غزو النورمان، كان دنكان ملكاً لها على الطريقة الاقطاعية السائدة فى أوروبا آنذاك (القرن الحادى عشر، فقد حدد «هولنشييد» صاحب «تواريخ اسكوتلندا» الذى اعتمد عليه شكسبير قتل الملك دنكان فى سنة 1046م)، ومكبث أحد أمرائه الكبار، أبدى شجاعة فى صد غزوات أهل الشمال، وفى طريق عودته

مع صاحبه بانكو تستوقفهما الساحرات، وتتنبأ أن مكبث بأنه سيصبح ملكاً، ولبانكو بأنه سينجب الملوك: تلقى بذرة في قلب مكبث: أن يقتل دنكان لتحقيق النبوة، تلتقط امرأته البذرة وتتميتها وتحثه على تنفيذها، وبعد أن يصبح ملكاً، يتحول لطاغية مرتعد: يرتب لقتل بانكو وولده، ثم لقتل ماكديوف، وحين يجده قد لاذ بالفرار، يأمر بقتل امرأته وأطفاله دون رحمة، ويلجأ ابن الملك القليل إلى ضيافة الملك إدوارد في إنجلترا، الذي يزوده بالرجال فيما بعد، فيزحف لاسترداد ملكه، ويلقى مكبث مصرعه على يد ماكديوف، ويعود الملك لابن الملك القليل، وتتخلص اسكوتلندا من الطغيان.

تلك هي الخطوط الرئيسة في التراجيديا (كُتبت وقدمت- على الأرجح- في 1606م)، وإذا أخذنا بما يقوله شكسبيريون كثيرون، قلعل أثنى ما في المسرحية هو تلك العلاقة بين مكبث وإليدي مكبث، هي دائرة مكملة: هي امرأة طموح، تدفع زوجها- الطموح والمتردد - إلى الجريمة، وهي مستعدة - في هذا السبيل- للتنازل عن حقيقتها كإنثى وجوهرها كإنسان، لكنها- بعد أن تحقق هدفها وأصبحت ملكة- تبدأ في الانهيار، فتتمنى أن «تغى» الجريمة التي حدثت. وتكرر فعلاً رمزياً له دلالاته على شعورها الطاغى بالإنثم وهو غسل يديها، وطقساً هستيرياً له دلالاته كذلك هو «السرنمة» أو السير أثناء النوم، هذا التغير لا يتفصل عن التغير الذي يحدث لمكبث، إذ يتحول لطاغية مرتعد يأمر بقتل النساء والأطفال دون تردد. بين الشخصيتين علاقة تكامل (كأنهما وجهان لشخصية أعم منهما): بذرة الخوف عند أحدهما تنمو في قلب الآخر، يتلقى أحدهما المؤثر فيستجيب له الآخر، يقول هو: إن مياه المحيطات جميعاً لن تطهر يديه، فتقول هي: بل قليل من الماء يطهرها، ثم تضيف: إن عطور بلاد العرب جميعاً لن تمسح الدم عن يديها الصغيرتين.

في «مكبث» أعمق رؤية للشر عند شكسبير، ذلك أن الأشرار فيها هم الأبطال. لكن الشر عندهما ليس محضاً، وما رأى مكبث وخيالاته، وطقوس الليدي وانهيارها ثم موتها اللاحق، سوى أدلتهم على رقص الشر الذي ارتكياه (من هنا، فإن تقديمهما السهل «كوعدين تقليديين» أمر يضر بالعمل كله)، وليس عيباً ألا يرى مكبث الوجه الحقيقي للحياة- كما يتبدى لقائل الحياة - إلا بعد موتها مباشرة: «ما الحياة إلا ظل. ممثل مسكين يتبختر على المسرح.. ثم لا يسمعه أحد. إنها حكاية يحكيها معتوه، ملؤها الصخب والعنف، ولا تعنى أى شيء..».

* * *

فكيف قدمها مسرحنا القومي؟

أرجو ألا أكون مبالغاً لو قلت إنه قدم قطعة من الضجر الضالض، قطعة من «المسرح المميت» الذي سبقت الإشارة إليه:

دون البخل في جدل حول القضايا المثارة عن ترجمة المسرح الشعري بوجه عام، ومسرح شكسبير بوجه خاص، نقول: إن المسرح القومي قد اختار أن يقدم أسوأ ترجمة معروفة لمكبث، تلك الترجمة التي قام بها خليل مطران (عن الفرنسية، لا عن الإنجليزية) وقدمت للمرة الأولى- في 1917، ونحن نعرف أن نبيل الألفي - حين أعاد تقديمها في 1962- عهد إلى الدكتور عبد القادر القط بترجمة أجزاء «أهمها» «شاعر القطرين»، وبإعادة ترجمة أجزاء أخرى، تلك هي النسخة التي يقدمها المسرح (لا عجب أن قلت «الأقيشات»، كذلك برنامج المسرحية المطبوع من اسم المترجم كان شكسبير قد كتبها هكذا، أو كان هذا أمر لا أهمية له!).

لدينا ترجمتان حديثتان للمسرحية: الأولى- قام بها فريد أبو حديد، وحاول أن يترجمها «شعراً مرسلاً»، وله في ذلك دواعيه وأسبابه التي يشرحها في تقديم ترجمته (دار المعارف، القاهرة، 1959)، والثانية- أكثر حداثة، ولعلها أقرب للمسرح، هي التي قام بها جبرا إبراهيم جبرا. وصدرت في طبعات متعددة (انظر مثلاً «روائع المسرح العالمي»، الكويت، يناير، 1980).

للمقارنة بين الترجمات الثلاث أسوق سطوراً قليلة، من مونولوج مكبث أمام الخنجر: في نسخة المسرح: «أهذا خنجر يلوح لي متجه المقيض نحو يدي؟ أتأبى منك ما تنضم عليه الأنامل، تفر ولكني ما أتفك أراك. ألا يقع عليك اللمس كما يقع عليك النظر؟ أم لست غير خنجر مخيل من وضع فكر ذاهل مخيل؟..» وفي ترجمة أبي حديد: «أفهدا الذي أراه أمامي/ خنجر مد مقبضاً ليميني؟/ جئ ودعني أقبض عليك بكفي/ لم أضع قبضتي عليك! ولكن مع هذا أراك ما زلت دوني. أفما أنت أيها الشبح المشنوم/ مما تحسه الكف لسا/ مثلما قد تحس بالإبصار؟/ أن ترى أنت خنجر من خيال العقل/ خلق مزيف مكتوب/ صنّع ذهن أعياء وقد الحرارة؟»، وهي في ترجمة جبرا: «أخنجر هذا الذي أرى أمامي/ ومقبضه باتجاه يدي؟/ تعال، دعني أمسكك/ لم أتك ولكن مازلت أراك/ يا رؤية قاتلة/ ألست تستجيب للحس كما لليبصر؟/ أم أنت محض خنجر من الذهن/ محض اختلاق زائف صابر عن دماغ بالحمى مضطهد؟».

وخذ سطوراً أخرى من مشهد من أكثر مشاهد العمل حيوية وأهمية، هو سرنمة الليدي. في نسخة المسرح: «زولي أيتها اللطخة الملعونة. واحد.. اثنان، لقد حان الوقت.. الظلام دامس في جهنم... عار عليك يا زوجي وشنار، هذا البطل المحارب بداخله الخوف، ماذا يهمنا أن يعلم الناس ما يعلمون حين نصبح من القوة والسلطان بحيث لا نناقش الحساب.. وعند أبي حديد: «أذهبي أيتها البقعة اللعينة، زولي! اسمع: واحد.. اثنان، هلم إذن فهذا وقتها، إنها

لرجة كالجحيم، عار عليك يا سيدى، أجندى وتخاف؟»، وأخيراً هي عند جيرا:
«زولى، أيتها البقعة اللعينة! أقول: زولى، واحدة.. اثنتان (يشير المترجم فى الهامش لأن
الليدى تتخيل سماع دقات الساعة) هه. إذن حان الوقت لفعلها. - جهنم مظلمة؟- عيب يا
مولادى، عيب! أجندى ومذمور؟...»

وأظن الفروق واضحة، وليست بحاجة لتعليق.

حين اختار المسرح أن يقدم تلك الترجمة الرثة، خطأ أولى الخطي نحو الابتعاد عن
جمهوره، وإرهاق ممثليه. وإضفاء مسحة بالية على العرض كله!

وليته قدم نص «مكيث» كاملاً! إن بدأ غليظة غشوماً راحت تحذف كل ما لا «يروقها» من
النص. وشمل هذا الحذف مشاهد من فصول المسرحية الخمسة التى جعلها المخرج في
قسمين: الأول يضم الفصول الثلاثة الأولى، والثانى يضم الفصلين الباقيين. (على وجه
الخصر: حذف المخرج المشهدين الأول والثانى من الفصل الأول، وبدأ عرضه بالثالث كما
حذف المشهد السادس، وأبدل مكان المشهد الرابع، وأضاف جملة من عنده في بدايته، وحذف
سطوراً من نهاية الفصل الثانى، أما الفصل الثالث فقد حذف الجزء الأول من المشهد الثانى،
والمشاهد الثالث والخامس والسادس جميعاً لينتهى القسم الأول من العرض بعد المشهد
الرابع. فى القسم الثانى من العرض حذف المشهد الثانى من الفصل الرابع «ليدى ماكيدوف
وابنها» وجزئاً من المشهد الثالث وكذلك نهايته. الفصل الخامس والأخير مزقته تلك اليد
الغليظة فحذفت مشاهد الثانى والرابع والسادس والتاسع جميعاً. وقد أدى حذف المشهد
الأخير لتغيير النهاية، فى النص: يحيى القائد سيوارد ابنه الذى قتله مكيت لأن جراحه كانت
فى جبينه، ثم يدخل ماكيدوف حاملاً رأس مكيت، ويتوجه إلى مالكولم، ابن دانكان، بتحيةة
الملك، كذلك يفعل الآخرون، فيتعهد مالكولم أمامهم بمهام سيلتزم بها فى المستقبل من أجل
اسكوتلندا، ثم يتوجه بالشكر للجميع. أما فى العرض فقد جعل المخرج مكيت يدخل قاعة
العرش وهو طعين، ويروح يتحسس العرش ويدور حوله حتى يسقط متمدداً إلى جانبه!
لست من عبّاد النصوص، لكننى أعرف أن الاختصار أو التعديل فى نص كلاسيكى مثل
هذا يجب أن يكون «موظفاً» فى خدمة «وجهة نظر» معينة، ويطوع المسرحى النص لها (مرة
أخرى يكتب بروك «إن الاقتناع التام بالنص هو ما يؤدى إلى الطريق الصحيح لفهمه
وتقديمه»). وهذا ما نفتقده تماماً فى الحذف الذى أجراه المخرج هنا، والذي يبدو أن هدفه
الوحيد كان تلافى صعوبات إخراجية معينة، تتمثل أساساً فى كيفية تصميم المشاهد وسرعة
تغييرها. هذا الحذف يقابله إسراف واضح فى مشهدى الساحرات اللذين قدمهما: ضجيج من

الراقصات والراقصين، وسط سحب دخان تلف المسرح، وإضاءة معتمة، وصخب موسيقي! ولست أتصور أن هذا الحذف كان يهدف لاختصار زمن العرض، فمن المعروف أن «مكبث» هي أقصر مسرحيات شكسبير، وأن تلك المشاهد المحذوفة لن تضيف سوى دقائق، لكنها تضيف لتكامله الكثير، فحذف تلك المشاهد المتتالية من الفصل الأخير أدى لإفقار النص، حتى بدت المعركة وكأنها مجرد ثار شخصي بين ماكدوف ومكبث، لا معركة شاملة بين القوات الإنجليزية، على رأسها مالكولم، وقوات مكبث، من أجل استعادة عرش اسكوتلندا، والنهاية التي ينتهي إليها النص الشكسبيرى هامة من حيث أنها تزرع بذرة أمل في مستقبل اسكوتلندا التي عانت من طغيان مكبث، وكأن الكاتب العظيم يريد أن يقول: رغم الهول الذي رأيناه، ثمة أمل في مستقبل أفضل، وثمة أمل في ألا يتكرر هذا الهول.

افتقاد وجهة نظر محددة في «مكبث» هي التي تتضح كذلك في استخدام كُتْل الديكور الثقيلة الجهمة (لا يستطيع «المخرج المميت» أن يقدر قلة- أو بالأحرى ندرة- التصميم في المسرح اليزابيثي، وأن تصبح الخشبة مجرد منصة مفتوحة محايدة. مجرد مكان به بعض الأبواب: إنه إتاحة الفرصة كاملة لسيادة كلمة الممثل، وانطلاق خيال المشاهد)، وضرورة الإظلام دقائق لتغيير المشاهد، ترتفع أثنائها موسيقى صاخبة، لا أكاد أجِد علاقة بينها وبين المسرحية وأحداثها، كذلك في استخدام إضاءة معتمة معظم الوقت، وإطلاق سحب الدخان التي تلف المسرح كله بجو من العبوس والقنامة، يؤكد عند المتفرج طابعها القديم الرث، البعيد، غير المبالي به وبهمومه الآن (دع عنك ذلك القول الإعلامي الغف بآن المسرحية تتناول الواقع العربى الآن!)، أما الثياب فجاءت «كرنفالاً» عجيباً متناسلاً الألوان والطرز، وكأني بالمخرج وقد أطلق منجليه أمام مخزن مليء بثياب مختلف العصور، وقال لهم لينتق كل ثيابه كما يهوى، فجاء هذا الكرنفال!

هكذا إذن: لا قدم المخرج نص شكسبير «الكلاسيكى» كما هو، ووضع حرفته في إضافته وتجسيده، ولا هو تبني وجهة نظر معينة في تفسير أحداثه ومغزاها، تتيح له تطويع النص لها، وتقديم «طبعة معدلة» عن العمل. يعنى: إن العرض يفقد ميرر وجوده تماماً. وطبيعى أن ينعكس هذا الغياب على الأداء. قلت إن بين مكبث وليدى مكبث علاقة تكامل، وهذا يحدد لونا من «التنظيم المتقابل»، نقطة مقابل نقطة: إن أحجم أقدمت، ون انفعل هدأت، وكل يأخذ من الآخر ويعطيه. وهذا ما لم يتحقق في أداء «النجمين» عبد الله غيث وفردوس عبد الحميد، كان كل فى عالمه كأنه مغلق عليه، يؤدى بطريقته الخاصة و «كليشيهاته» التي نماها فى أعمال أخرى تختلف عن «الشكسبيريات» كل الاختلاف، وإن اشتركا معاً في سمة واحدة

هى المبالغة فى الأداء والتصاعد بدرجة الصوت فى «كريشندو» هادف لابتزاز تصفيق الأفراد القليلين المتناثرين فى القاعة.

وقد حاول أحمد عبد الحليم (ماكدوف) وفاروق الدمرداش (بانكو) أن يجدا طريقة أكثر سلاسة وهدوءاً فى أدائهما، ويبقى أن توحيد أسلوب الأداء من مهام المخرج العارف لدوره وعمله فى المقام الأول.

لهذا كله أقول: إن المسرح القومى قدم فى «مكبث» قطعة من الضجر الخالص، نموذجاً كامل الشروط «للمسرح المميت». ولهذا كله أيضاً لف العرض كله جو من الإعتماد، شبيهه بالإعتماد السائد على الخشبة!

هكذا قدم المسرح القومى «مكبث»، فكيف قدم مسرح الطليعة «الملك لير»؟ ولست أظن عاشقاً للمسرح لا تشغل هذه التراجيديا العظيمة مكاناً خاصاً فى قلبه (وهى كذلك عند معظم دارسى شكسبير ونقادها، ولعل «برادلى» يعبر عن رأى الكثيرين منهم فى أنه لو كان مقدراً أن نفقد جميع مسرحيات شكسبير عدا واحدة، لطالب معظم العارفين بقيمتها أكثر من سواهم بالإبقاء على «الملك لير»).

وتتعدد وجوه خصوصية النص وقدرته على البقاء والتجدد: أول هذه الوجوه أنه يمكن أن يتقبل تفسيراً من وجى عصرنا المهوم بقضايا السلطة: صلاحها وفسادها، الصراع من أجل الوصول إليها والاحتفاظ بها. وهنا صراع يؤدي بكل المشاركين فيه أخيراً وأشراً: يُجن لير ثم يموت، وتُشنق كورديليا، وتُسمل عينا جلوستر ويحاول الانتحار، وتلقى اثنتان من أكثر نساء المسرح إثارة للرهيبة مصرعهما بالسهم الذى تدسه كل الأخرى. فى هذا الضوء تبدو كلمات لير (عن ترجمة جيرا إبراهيم جيرا): «أيها التعساء العراة المعدمون أينما كنتم.. / وأنتم تحتملون ضربات هذه العاصفة التى لا ترحم / أنى أروىكم بلا مأوى. ووجنويكم بلا طعام / وسفكم متعب ممزق.. أن تقيكم.. / هول مواسم كهذه».. - تبدو هذه الكلمات لوناً من الإدراك المتأخر عند حاكم لم يكن يابيه من قبل بالأم «التعساء العراة المعدمين» ودليلاً على أن السلطة حين تقسد، فإنما يقع عبء فسادها على الرعية التعسة. انظر لهذه الكلمات يقولها لير لجلوستر: «أرأيت كلب فلاح ينبع على شحاذ.. والمخلوق يجرى هرباً من الكلب؟ لك أن ترى فى ذلك مثل السلطة العظيم.. الكلب فى وظيفته مطاع..».

يجلو لنا «إيان كوت» صاحب «شكسبير.. معاصرنا» وجهاً ثانياً: فى البدء كان شمة ملك له حاشية ويلاط، وفى الانتها «ليس ثم غير شحاذين أربعة، هائمين على وجوههم وسط المطر

والعواصف، وقد ضاع منهم كل ما يميز الإنسان من مكانة أو لقب أو حتى اسم يعرف به بين الناس:

ليـر: هل هنا من يعرفني؟/ هذا ليس ليـر.. / أيمشي ليـر هكذا.. أينطق هكذا؟/ من له يخبّرني من أنا؟

البهلول : ظل ليـر..

مرة ثانية يتردد السؤال نفسه والجواب نفسه. يعود كِت المنفى للكه الذي نفاه:

ليـر : ها.. من أنت ؟

كِت: إنسان يا سيدي.. إنسان.

وجه ثالث يتمثل في هذا التمايق في الاختلال وتفجر العنف في الدوائر الثلاث التي تنداح معاً: النفس الإنسانية والمجتمع والكون الكبير جميعاً. وليلة العاصفة هي ذروة تفجر الشهوة والحقد والقسوة والأثرة في قلوب البشر، والخيانة والتناحر والانقسام بين أطراف السلطة. يحيط بهذا كله تفجر الرعود والبروق والشبابيب والنيران. ليلة يصفها كِت بأن أجواها المغضية ترهب حتى ساريات الظلام فتجعلها تقضى في جحورها.. «منذ شبابي لا أذكر قط أني سمعت أو رأيت سُجفًا من نار كهذه، وقصف رعد رهيباً كهذا، ولولات كهذه من أمطار وريح هادرة...».

وتتعدد الوجوه حسب رؤيتك للمأساة. لكن معناها الأخير والشامل- لو صح هذا الوصف- قد يكون: لو كان حتمًا أن يعاني أحيارنا الشقاء والسقوط، فإن معاناتهم ترفعهم، وسقوطهم يصعد بهم إلى قمم خلقية رفيعة، وقد تطهروا بالشجاعة والمجادة، وتجللوا بالمغفرة. انظر لكورديليا الجميلة- لا تظهر في مشاهد المسرحية الستة والعشرين إلا في أربعة مشاهد، تقول فيها أقل من مائة سطر- يظل حضورها أسراً وجذاباً، ويظل مشهد الغفران المتبادل بينها وبين أبيها، ثم المشهد التالي- وكلاهما في الأسر- من أكثر المشاهد في تاريخ المسرح رقة وعذوبة وفيضاً بالمشاعر. وسط عالم يموج بالعنف والقسوة والكراهية والضعينة. وإذا كان ليـر سيبدل- بعد قليل- حاملاً جثتها، فإن موتها- المكمل بالشهادة والفداء- يكسر طوق الشر المغلق، ويبقى طاقة أمل أمام الإنسان المعذب في إمكان التخطي رغم انتصار الظلام.

* * *

ولعلنا نجد في عرض مسرح الطبيعة بعض ما افتقدناه في عرض المسرح القومي: هنا مخرج يتبنى وجهة نظر محددة في النص الكلاسيكي، ويحاول استخدام أدواته للتعبير عنها. ووجهة نظره بسيطة واضحة: إنه رأى المسرحية كلها صراعاً بين الأخيار والأشرار،

ومن ثم جعل الشخصيات الخيرة يؤدي أدوارها الممثلون بوجوههم الحقيقية، أما الشخصيات الشريرة فتؤدي باستخدام الأقنعة (ربما ليوحى بأن الخير هو الأصل في النفس الإنسانية، أو أنه هو الذي يبقى في النهاية). وهكذا اختزل محمد عبد الهادي عدد الممثلين إلى ستة فقط يؤدون الشخصيات الخيرة (على خليفة: البهلول- كمال سليمان: لير- عبد الله الشراوي: جلوستر- ماهر سليمان: إدجار- سلوى محمد علي: كوردليا). بقية شخصيات التراجيديا (جونريل - ريجن- كورنول- البن- ادموند- أوزوالد- نوق برجندى) يؤديها الممثلون أنفسهم مستخدمين أقنعة تمثل وجوهها، ويتناوب أكثر من ممثل وضع القناع، وأداء الدور، بحيث لا يبقى ممثل واحد يضع قناعاً واحداً في كل المشاهد.

والأقنعة- تلك الأدوات العريقة المشحونة بالدلالات - تنقسم إلى أشكال لا نهاية لها، حسب الوظيفة التي يمكن أن تؤديها، والآخر الذي يمكن أن تحدثه، لكنها تتفق فيما يمكن أن يحدث عند استخدامها: أول كل شيء أنها تزيد العلاقة بين الممثل والدور تعقيداً وتركيباً؛ لقد فقد الممثل أثمن ما فيه، فقد وجهه الذي يعرفه ويلقى به الناس ويطوعه ويعبر من خلاله، ولكن بقي له الوعي بالجسد(ثمة تمرين مشهور في المسرح التجريبي هو وضع قناع أبيض دون ملامح على وجه الممثل، تتضح نتائجه على الفور: مزيد من وعي الممثل بجسده، والتفاتة إلى تفاصيل لم يكن يلتفت إليها بوجهه الحقيقي)، وهكذا، فإن على الممثل أن يدخل في علاقة بالدور، وعلاقة بالقناع في الوقت ذاته، من ناحية أخرى يتسم استخدام الأقنعة - بكل أشكالها- بسمة أخرى هي أن الممثل لا يستطيع أن يعرف- على وجه التحديد- الانطباع الذي تحدثه ملامح القناع عند المتفرج، إنه قد «يحدسه» لكنه لا يستطيع أن يقطع بكيفيته أيداً.

وقد استخدم محمد عبد الهادي أقنعة طبيعية (من حيث إن القناع الطبيعي يعكس الأنماط الإنسانية الأساسية، وغير الطبيعي يعكس القوى) ذات ملامح مبالغ فيها، قد تصل حد التشويه. وانعكس هذا على أداء ممتليه، فبالغوا في الأداء، بدرجة الصوت وحركة الجسد، وجاء الفارق بين أدائهم العادي- على وجه العموم- وأدائهم من خلال الأقنعة في هذا الاتجاه، إنهم لم يكادوا يلتقطون دلالة القناع من حيث إن كل ما هو معروف عنهم يصبح غير معروف، وهي- من ثم- فرصة متاحة أمام الممثلين للخروج من قوقعة الكليشيات وميكانيزمات الدفاع، بل ظلوا حريصين علي أن يكونوا معروفين وهم وراء الأقنعة!

بعبارة موجزة: إن استخدام الأقنعة في هذا العرض (وربما في مسرحنا كله) لا يزال بحاجة لمزيد من التجريب والحساسية والإتقان. لكن الأقنعة- ورغم هذا التحفظ- استطاعت أن تضفي على العرض لوناً من الحيوية، وتسرع من إيقاعه، وتدفع عنه قدرأ كبيراً من الرتابة

والإملا، وقد نلاحظ هنا أن المخرج التفت إلى الفروق بين الشخصيات، بدل ترميها، وأضرب مثالاً عن الأختين الجاحدتين جونييل وريجن. إن كثيرين من المسرحيين يضعون الأختين في كومة واحدة رغم الاختلاف (يُجمل برونك هذا الاختلاف كما يلي: «إن علاقة جونييل - ريجن هي علاقة تنتمي بكاملها لعالم جان جينيه، حيث جونييل هي المتسلطة السائدة دائماً، وريجن ضعيفة ناعمة، جونييل تلبس الحذاء ذا الساق المرتفع، وريجن تلبس تنورة ذات حواف، إن ذكورة جونييل تستثير ريجن صاحبة القلب الرقيق الخامد، المعاكس تماماً للصلاية الفولاذية عند أختها..» عن النقطة المتحولة...)، وقد ترجم المخرج - ومصمم أقنعتة- هذا الاختلاف بأن جعل لجونييل قناعاً أكثر قسوة وبشاعة..

وإذا كان المخرج قد وجد حلاً ملائماً للاختلاف بين الأختين، فإن الاختلاف بين زوجيهما (كورنول والين) أوقعه في مأزق لا حل له. إن الرجلين - مثل زوجتيهما - لا يوضعان في كومة واحدة: كورنول سادى عنيد متأجج الغضب متعجل نافذ الصبر، في حين أن الينى ضعيف مختلط، متضارب المشاعر، صبور قادر على التحمل، وقادر أيضاً على أن يبدي قدراً من التعاطف مع لير، وقدرًا أكبر من الرفض لامراته الشريرة المتسلطة. الينى - إذن - يصعب تصويره «شراً خالصاً» مثل كورنول، ومن ثم يبقى استثناءً بين أصحاب الأقنعة، ولكي يخفف المخرج من هذا التناقض اليبدي، قام بحذف سطور يقولها الينى تؤكد وجوده (بشكل خاص: المشهد الثاني من الفصل الرابع في النص. وفيه ملاحاة بين الينى وجونييل يقول فيها: «اخجل يا مخلوقة مُسخة ونكرت نفسها..»/ لو كان لي أن أسمع ليدى هاتين بأن تطيعا دمي.. / لكنتا علي أهبة لتمزيق لحمك وخلع عظامك»، وفي نهاية المشهد ذاته يقول لجلوستر: «إننى لأشكر لك ما أبديت للملك من حب..»/ ولكي أنتقم لعينيك...»).

وقد كنت أتمنى أن يجد المخرج حلاً لهذا المأزق الذي أوقعه فيه الترميط الجامد للشخصيات كاختيار وأشرار، دون أن يحذف سطوراً هامة من النص.

وقد أسمى المخرج عمله هذا «مسخرة» للملك لير. ولا بأس عندي بهذه المسخرة. وربما كان أحد وجوه ثراء العمل- الذي أشرت إليه- هو أنه لا يضيق بمثل هذه المسخرة: هذا جلوستر يقول إنه ليس بحاجة لعينييه كي يرى، وإنه كان «إذا برى يتعثر..» ثم يضيف: «نحن للأكهة كالذباب للصبيّة العابثين، يقتلوننا ملهاة لهم...»، وفي المسرحية كلها ما يسمح بتفسير «مسخرة»: ألم تبدأ بفعل عايت يقوم به ملك معتوه يقسم مملكته بين بناته حسب قدراتهن على إزجاء اللق والنفاق له، ثم لا تراه بعدها إلا مهلوساً يكيل السباب المنتقى لابنتيه الجاحدتين ويستمطر عليهما اللعنات؟، ثم إن كل شيء يمضي لطرفه البعيد: تتفجر العواصف

والعواصف، يقسو الأبناء على الآباء، تتأمر الزوجات على الأزواج، وأبواب الموت مفتوحة على كل مصاريعها، حتى لتبدو- خاصة للشخصيات ذوات الخير والنبل- رصاصاً الرحمة! هذه المسخرة، إذن، أمر لا تضيق به المسرحية، وقد جسده المخرج في إبراز دور البهلول (حتى إنه كتب لافتة تقول إن هذه رواية البهلول للمسرحية. وأثبتها في برنامج المطبوع)، وأعانه على هذا الإبراز أداء حي ومتدفق لممثل متميز هو على خليفة، الذي استطاع- بحركات مقتصدة ونبرات صوت طيبة معبرة- أن يبقى في بؤرة الاهتمام، وأن ينقل المعاني المبررة في أقوال أهم البهاليل وأشهرهم عند شكسبير (ومن التفاصيل الصغيرة الدالة أنه هو الذي لعب دور ملك فرنسا الذي قبل الزواج من كورديليا، بعد علمه أن آياها الغاضب حرّمها ميراثها، لعبة دون قناع، في إشارة لأنه إذا كان لأحد آخر أن يُقدّم على الزواج من كورديليا فلن يكون سواه)، كذلك سخر المخرج بالتأج الذي جعله معلقاً في الهواء بعد أن خلع لير، وفي أداء مشهد من أكثر المشاهد قسوة في المسرحية، وهو سمل عيني جلويستر، على نحو خفيف هازل أفقده الكثير من قسوته، وفي ترك مساحات صغيرة لارتجاليات الممثلين فيما بينهم، تكسر من حدة الإيهام، وتزيد التواصل، لكن المشكلة هنا أن الممثلين- بحكم السياق المسرحي السائد كله- يمكن أن يتزبدوا، فيضيعوا المقصود منها.

لكن ما أخذه عليه- المخرج- هو أنه لم يمض بعيداً في هذا الاتجاه، ولو أنه جرؤ على المضى فيه أكثر لاكتسب عمله مزيداً من الحيوية، ولكاملت الرؤية التي يحاول نقلها من خلال البهلول.

وقد رجع المخرج للترجمتين الحديثتين المتاحتين للنص (ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي، وترجمة الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا) وقارن بينهما، واختار أولاهما، وأثبت ذلك في الإعلان عن عمله، لكنه لم يهمل الأخرى تماماً، بل استعان بها في مشهد العاصمة حين وجده - فيها- أوضح بياناً. وعلى وجه العموم، فإن اللغة التي قدمت بها المسرحية لم تكن عائقاً أمام وصول معانيها كلها، ولم يحذف من النص شيئاً كثيراً (أرغمه تحديد عدد ممثليه على حذف شخصيات مثل «الضابط» أو «المراقق» أو «الطبيب»... إلخ)، لكن حذف السطور الأخيرة التي ينتهي بها النص يدعو التساؤل، إنه ينهي العرض بموت لير، والسطور التالية في النص يتبادلها إدجار وألبن وكنت. يقول إدجار في نهايتها هذين السطرين الثقيلين بالمعنى: «أكبرنا قد فاقنا بما عانى، نحن الشباب، إن نرى كل ما رآه، لا، وإن نعلم قدر ما عمر...»، والحقيقة إنني لا أجد مبرراً لهذا الحذف، وأعتقد أن السطور التي تنتهي بها الأعمال الشكسبيرية بحاجة لمزيد من العناية والفهم.

واستخدم المخرج خشبة عارية، تتوسطها منصة تدور فوقها الأحداث الرئيسية، وأحكم - بوجه عام - حركة ممثليه، فى الخروج والدخول من التمثيل البشرى إلى التمثيل بالقناع، وكانت الموسيقى - بخفتها ومرحها - عاملاً من عوامل، «المسخرة» فى العمل كله، كما نجح فى إيجاد لون من التقارب فى أسلوب الأداء، وإن بقيت ملاحظات قليلة فأت عليك أهمها من حيث العلاقة بالأقنعة. لكننى ألاحظ أن الممثلة الوحيدة فى العرض - سلوى محمد على - كانت تؤدى من وراء القناع خيراً من أدائها بدونه، ويبدو أنها لم تستطع التقاط الشيط الدقيق الذى يفصل البراءة عن الغفلة، والصدق عن السذاجة، فى أدائها لدور كورديليا. بقية الممثلين اجتهدوا كي يكون أدائهم على نحو متناغم ومتسق، وإن كانت الارتجاليات المتبادلة بينهم بحاجة لانضباط والتزام.

هكذا قدم محمد عبد الهادى وممثلوه «مسخرة الملك لير» : عرض حى متدفق، يحمل وجهة نظر محددة فى نص كلاسيكى، ويتسم بأداء متناغم، يحيطه حماس الشباب ورغبتهم فى الإخلاص لفن المسرح.

هنا والآن: ليس هذا بالشئ القليل!

1991

من شجون المسرح المصري..

المسرح المصري- في ماضيه وحاضره- محل جدل ونقاش في دوائر المعنيين الآن في القاهرة. مبعث هذا الاهتمام (الطارئ) بعض الكتب الصادرة عنه حديثاً. من هذه الكتب اخترت أن أقف عند ثلاثة: اثنين منها للأستاذ فؤاد ديارة: «المسرح المصري، 88»، وهو الكتاب الرابع في سلسلة كتبه «التوثيقية» لهذا المسرح (صدر له من قبل: المسرح المصري 85، 86، 87. وله قيد الأعداد آخران عن 89-90)، ثم «مسرح الثقافة الجماهيرية». ويضم مقالات الكاتب التي تتناول قضايا هذا المسرح وظواهره ومهرجاناته وبعض عروضه على مدى فترة زمنية تصل إلى الثلاثين عاماً (57-1987).

الكتاب الثالث سقطة بكل معاني الكلمة: كتاب لقيظ لا يحمل اسم كاتبه، ينشر أفكاراً لا تعرف لمن تنتمي، لكنه صادر عن «المركز القومي للمسرح» التابع «للمجلس الأعلى للثقافة»، ومن ثم نستطيع أن نفترض أنه يعبر عن «الرأي الرسمي» لجهاز الثقافة في مصر، وسنرى ما يعنيه هذا الافتراض في ضوء العداء الصليبي والحقد الضاري ضد نظام يوليو من ناحية، وضد مسرح الستينيات برموزه وأعماله من ناحية ثانية. ولنبدأ بما هو أقوم:

(أ) فؤاد ديارة: تشريح جثة مسرح ساقط

ظل الأستاذ فؤاد ديارة عشر سنوات يطالع القراء بمقال في النقد المسرحي بمجلة «الكواكب» القاهرية كل ثلاثاء، غير أنه فاجأ قارئيه- نهاية العام الماضي- بمقال قصير يحمل عنوان «إجازة طويلة» جاء فيه «لم يخطر ببالي قط أن يأتي يوم تتحول فيه مشاهدة مسرحية جديدة من متعة راقية إلى مهمة شاقة تتطلب جهداً نفسياً وعصبياً شاقاً.. لكن هذا ما حدث- للأسف الشديد- خلال العام الأخير بصفة خاصة ومكثفة بفضل سيطرة تجار الفن وأدعيائه على كل مسارحنا تقريباً في القطاعين العام والخاص.. حيث يخربون ويذيقون وينهبون..» (..). وليس من المقبول أن يتحول النقد إلى الهجاء والسباب خاصة لمن لا يحس ولا يمكن أن يتطور نحو الأحسن، بل قد يجد في ذلك الهجو عنصر رواج جماهيري.. (..). ولما كان من الصعب، بل من المستحيل، أن تكتب مقالاً نقدياً جيداً عن مسرحية رديئة، فإن الانحدار الذي يمر به

مسرحنا لابد أن ينعكس على النقد فيحدر مستواه، وإنقاذاً لقلمى من هذا المصير.. فإننى أمتحه أجازة طويلة، وإن أعود إلى الكتابة إلا حين تستقيم أمور مسارحنا وتقدم ما يستحق النقد والتقويم»... (18/12/1990).

هكذا صمت آخر صوت جاد بقي مصرّاً على متابعة عروض هذا المسرح الساقط، وقد كان فى متابعتة تلك- على وجه العموم- صادراً عن مواقف فكرية صحيحة، مهتماً بالشباب حفيّاً بهم، لا يهمل الإشادة بممثل لمع ولو لحظة واحدة، وعلى مستوى الفن كان يناقش كل عناصر العمل المسرحى، وهو ضد الإسفاف والابتذال والترخص والبذاءة وغلظة الحس ونزوات التلجؤ واحتقار الجمهور، كما هو ضد الخشونة والفجاجة والجلافة ووضع الشيء فى غير موضعه. فى الكثير من متابعات الأستاذ دواره كنت ألتبس صورة ناقد المسرح كما يحدثنا عنه بيتر برون فى «مساحته الفارغة»: «إن الناقد يكون فى خدمة المسرح حين يطارده مختلف صور العجز واغتراب الكفاءة، وإذا هو قضى معظم الوقت ساخطاً متبرحاً فأغلب الظن أنه على حق.. الناقد جزء من الكل، وسواء كان يكتب ملاحظاته على عجل أو على مهل، باختصار أو بأسهاب فإن هذا ليس مهماً، المهم هو: هل لديه تصور لما يجب أن يكون عليه المسرح فى مجتمعه، وهل يعيد النظر فى هذا التصور بعد كل خبرة جديدة؟».

تلك المقالات الجادة المدققة الدوب هى الأساس الذى قامت عليه أعمال فؤاد دواره «التوثيقية» لهذا المسرح من منتصف الثمانينيات، فهو يثبته حسب ترتيب موضوعى: مسرح الدولة، مسرح الثقافة الجماهيرية، القطاع الخاص.. إلخ، ثم يضيف إليها عدداً من «الملاحق» تكمل مهمة التوثيق.

وفى هذا المجلد الأخير (88) يثبث مقالاته مرتبة حسبما سبقت الإشارة، ثم يضيف ثمانية ملاحق يتجاوز عدد صفحاتها مثلى صفحات المقالات (تشغل المقالات حوالى المائتين والخمسين صفحة، وتشغل الملاحق حوالى الثلاثمائة). هذه الملاحق هى: «على مسئوليتهم، آراء ووجهات نظر أخرى» ينتقى فيها مقالات وتعليقات لسواه من الكتاب والمعلقين حول النشاط المسرحى بأقسامه الموضوعية السابقة، و«مفكرة المسرح المصرى» ويثبث فيها الأخبار المتعلقة بالمسرح وأنشطته وعروضه وفنانيه مرتبة ترتيباً زمنياً، و«مسرحيين فقدناهم» ويقدم فيه معلومات عن اثنين وثلاثين فناناً كان عملهم يتعلق بالمسرح، كله أو بعضه، رحلوا خلال 88، ثم «قائمة كتب المسرح» مقسمة إلى قسمين: الدراسات والمسرحيات، و«إحصاءات البيت الفنى للمسرح» عن العروض التى قدمت على مسارح الدولة تشمل مكان العرض وتاريخه وعدد ليلائه ومشاهديه وما حققه من إيراد، ويفرد ملحفاً خاصاً لبرنامج «المركز الثقافى القومى» (دار الأوبرا)، وآخر

يضم قوائم تفصيلية لعروض الثقافة الجماهيرية، وأخيراً يقدم في الملحق الثامن والأخير- برنامج «مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي» الذي افتتح في سبتمبر 1988.

قد ترى- مثلي- أن هذا جهد أثقل من أن يقوم به فرد واحد، وأن الطبيعي أن يقوم به هذا الشيء المسمى «المركز القومي للمسرح» فذلك سبب إنشائه ومبرر وجوده، لكنه أصبح فيما يبدو- ومثل بقية الهيئة التي يتبعها- موبلاً للعجزة والكسالى من الفاسدين والمخربين ولصوص المال، قاصري العقول مشوهي النفوس!

المهم أن هذا الجهد «الفردى» لابد أن يترك أثره في اختيار المادة الموثقة. بعبارة أخرى : قد ترى أسماء تتردد أكثر من سواها في الملحق الأول الخاص براء الآخرين، وقد ترى أن هذا الخبر أو ذاك لا أهمية له ولا جدوى من إيراده في الملحق الثاني «مفكرة المسرح»، وقد ترى أنه أعطى لبعض الشخصيات من «المسرحيين اللذين فقدتاهم» ثقلًا أكثر من سواها أو أكثر مما تستحق.

قد ترى هذا، وقد ترى سواه، لكنه أمر طبيعي تماماً ومشروع، فتلك الاختيارات كلها اختيارات فؤاد دواره، ولا بد أن تكون دالة عليه، معبرة عن مواقفه، هو، من قضايا الواقع والمسرح جميعاً.

وقارىء هذا المجلد الأخير «مسرح 88» لن يصعب عليه أن يحس ما انتهى إليه الكاتب بعد عامين (ولنا أن نتوقع تزايد هذا الاتجاه في المجلدين التاليين)، ولن يتسع المجال إلا لأمتة قليلة:

لم يخدع الناقد في تلك الدعاوى حول «المسرح الثورى» التي يطلقها المخرج مراد منير، ويتخذ منها ستاراً لتقديم عروض تحمل أسوأ سمات المسرح السائد، في تقديمه لهذا المجلد يكتب: «تستطيع وزارة الثقافة عن طريق جهاز «الرقابة على المصنقات الفنية»، أن تقلل من الأضرار التي تلحق بالذوق العام والأخلاق نتيجة لإسفاف بعض المسرحيات في القطاعين العام والخاص، وهو ما حدث فعلاً خلال العام 1989 بالنسبة لمسرحية «ملك الشحاتين» تأليف الراحل نجيب سرور وإخراج مراد منير، فقد تكرر خروج ممثليها (...) عن النص وارتجال نكات جنسية نابية، وتكرر توجيه الإنذارات لمنتج المسرحية وممثليها فلما لم يتوقف الخروج على النص بتلك الصورة اضطرت الرقابة إلى.. إيقافها...»، ثم يضيف: «وهذه الظاهرة النابية ليست جديدة على عروض المخرج مراد منير، فستجد تسجيلاً واضحاً لهذا في مقالنا عن مسرحية «الملك هو الملك» لسعد الله ونوس والتي أخرجها للمسرح الحديث...».

أما ما كتبه عن هذه الأخيرة فيبدو بما يشبه الصرخة: «لم يعد الأمر يحتمل مزيداً من

السكوت بعد أن وصل إلى هذه الدرجة من التدنى الفنى والأخلاقي.. (..) وقد سبق أن نبهنا كثيراً إلى مخاطر الإسفاف الأخلاقي والهبوط الفنى فى المسارح التجارية وحذرنا من انتقال هذه القيم الفاسدة إلى مسارح الدولة التى تنفق من حر مال هذا الشعب المأزوم المحاصر.. (..) لكننا لم نتصور أبداً أن يصل الاستهتار والهبوط فى أحد مسارح الدولة إلى الدرجة الفاضحة التى تحدث كل ليلة فى مسرحية «الملك هو الملك».. ويعد أن يعدد الناقد بعض المشاهد النابية والأقوال البذيئة من جانب بطل العرض- صلاح السعدنى- بوجه خاص، يقول: «طوال المسرحية لم يكن البطل يكف عن سباب بقية الممثلين ولعن آبائهم وبقية أهلهم والبصق عليهم بأسلوب مفرط فى السوقية.. وبين الحين والآخر يمد يده لأحد الحرس ليتناول كوباً صغيراً يجرع ما فيه ويعيد الكوب إليه، وكل ذلك مما يخرج من دائرة الفن إلى منطقة الأفعال الفاضحة التى يجرمها قانون الآداب، لا قانون الرقابة وحده»..

والآن قل لى أنت: من يستطيع أن يؤمل خيراً من مسرح أولئك نجومه، وهكذا يمضى العمل على خشباته؟

نموذج ثان يدل على صلابة موقف الناقد إزاء علل هذا المسرح الساقط، وقيامه بدوره على نحو جدير بالاحترام، يتمثل فى تصديه لذلك العرض الذى كان يخلط خلطاً خبيثاً بين السياحة و«الثقافة»، فتتم الفرجة عليه من فوق ظهر سفينة سياحية ترسو على شاطئ النيل، حيث يقدم العرض على ساحة قصر قديم فى جزيرة الروضة، أعنى عرض مسرحية «سالومى» والتى كان مؤلفها آنذاك واحداً من كبار المسئولين فى وزارة الثقافة. عن هذا العرض يكتب فؤاد دware: «لم أتصور أن كاتباً مسرحياً ناشئاً يمكن أن يستهين بقراءه ومشاهديه ونقاده إلى درجة أن يقوم بترجمة أجزاء عديدة من مسرحية شهيرة، وينسبها لنفسه دون أن يخشى المؤاخظة والمحاسبة، ولكن هذا ما فعله محمد سلماوى فى مسرحية «سالومى» المعروضة الآن على مسرح المقياس وسط ضجة إعلامية وسياحية، والمسرحية التى ترجم عنها، بلا تحفظ، هى مسرحية «سالومى» للكاتب الأيرلندى الشهير أوسكار وايلد.. (..) محمد سلماوى لم يكتف بالتأثر أو الاقتباس، وإنما نقل المسرحية بكافة تفصيلاتها وأحداثها وشخصياتها وفقرات كاملة من حوارها، مع قدر من الحذف والتعديل، دون أن يذكر المؤلف الأصيل، صاحب الفضل، بكلمة واحدة..» ثم يروح الناقد يؤدى حق «المهنة» كاملاً غير منقوص: يراجع نصوص الحكاية القديمة فى الأناجيل الأربعة، ويسوق نصها كما ورد فى أحدهما، ثم يعرض لمسرحية وايلد، ويقارنها بمسرحية سلماوى ليخلص إلى ما أخذ هذا الأخير وما أضاف.. ولا أريد أن أسترسل فى مناقشة نص المسرحية أكثر من ذلك، حسبى ما أكدته من شدة تأثرها

بمسرحية وأيلد إلى درجة الترجمة في عديد من المواضع. وإلى مفاجأة بعض مواقفها للمنطق المقنع، وإلى أن أهم إضافة للكاتب تمثلت في الرسالة «الناصرية» التي حملها لها...، ثم ينصرف إلى مناقشة بقية جوانب العرض من حيث ملاسة المكان والفرجة من فوق البأخرة السياحية والتجسيد والأداء، ولا يقوته أخيراً أن يسجل: «إنني لاحظت أن معظم المدعوين على السفينة السياحية ليلة الافتتاح كانوا من موظفي وزارة الثقافة وأقربائهم، في حين شاهدت عديداً من النقاد والصحفيين المعروفين بين جمهور المتفرجين برأ، وهو لا يليق!..» (علامة التعجب من عندي، وإن كان هذا كله لم يعد يدعو لأي تعجب).

مثال ثالث وأخيراً أسوقه لأنه إرهاب واضح بما سينتهي إليه الناقد من ضرورة التوقف عن المتابعة، هو ما جاء في حديثه عن مسرحية «البلطجية»: «مهما أوتيت من بلاغة وقدرة على الوصف فلا يمكن أن أنجح في تصوير الآلام النفسية التي عانيتها طوال ثلاث ساعات، صمدت خلالها كي أتابع ذلك العبث السخيف الممجوج.. أقول ذلك وأنا الذي سبق لي الصمود كثيراً أمام محن مشابهة.. (..) وما أكثر ما طويت هذه الآلام في صدري، ولم أبع إلا بأقلها، مؤثراً تأكيد الإيجابيات متى وجدت، لعلها تقوى وتنتصر على السلبيات، ولكن يبدو ألا حياة لمن تنادي، فالسلبيات تزداد وتتفاقم، وبخاصة في مسارح الدولة التي كادت غالبيتها تتحول إلى مواخير بلا صاحب، تتفنن في تقديم هجر القول ونابى الحركات والإيماءات دون محاسب أو مراجع...، ويعد أن يعرض الناقد نماذج لأعمال أخرى، سبق أن كتب عنها أو أشار إليها، يناقش - بجديّة واهتمام - الأصل الذي لم يذكره أصحاب هذا العمل صراحة وهو مسرحية بريشت «الصعود الساحق لأرتورو أوي»، وكيف عبث بها أولئك العابثون. وما قدموه من «هجر القول ونابى الحركات والإيماءات...»، ثم يقول متحيراً: «يحدث كل ذلك وأكثر منه في مسرحية سياسية من تأليف الكاتب الألماني الجاد بريشت، وفي مسرح من مسارح الدولة، وهو كاف لإثارة الأسى على ما انحدر إليه حال مسرحنا من البذاءة والسوقية...». وأخيراً يتوجه بالحديث لقارئه: «لعلك تقول الآن إنك لم تكتب هذا الأسبوع نقداً مسرحياً: بل سجلت مجموعة من الآراء والانطباعات، وردى عليك هو: وأين هي المسرحية لأكتب نقداً عنها...؟».

* * *

يقتضي الانصاف أن أبادر إلى القول بأن حدة الرفض هذه لا تنسحب على «كل» ما يعرض له الناقد، بل إن هناك أعمالاً يحتفى بها، ولأنه كان يؤثر «تأكيد الإيجابيات» فقد كان يغمض عينيه - عامداً - عن قذى كثير. من ذلك عرضه لمسرحية «اتحاد الفنانين العرب»

«واقدها» (من تأليف يسرى الجندى وإخراج المنصف السويسي، وأداء عدد من الممثلين المصريين والعرب)، التي رأى فيها «تجربة خصية، نرجو أن تكون بداية لنشاط مسرحي وفني كبير، يقوم به «الاتحاد العام للفنانين العرب» تحقيقاً للهدف من قيامه، فيقرب بين فنانين مختلف الأقطار العربية، ويسهم بفعالية في إزالة الحواجز المصطنعة بين شعبنا العربي الواحد...».

من ذلك أيضاً احتفاؤه بمسرحية «دماء على ستار الكعبة» (من تأليف فاروق جويده وإخراج هاني مطاوع وأداء سميحة أيوب ويوسف شعبان وإبراهيم الشامي وآخرين)، وهو يبدأ مقاله هذه البداية التي تؤكد موقفه من العمل كله، من كلمته الأولى للأخيرة: «عيق السنين الخوالي يعود، وأريج المسرح الجاد الأصيل يضيخ القاعة العتيقة بعطر الفصحى وجمال إيقاعاتها، والمغنية القديمة تعاود العزف على قيثارة حنجرتها الشجية فتطرب الأسماع وتثير الشجون... إلخ».

ربما كنت - مثلي - لا ترى في أداء «المغنية القديمة» - هذه السنوات الأخيرة بالذات - سوى نموذج «كلاسيكي» للافتعال وغلبة الصنعة والتصاعد المتعمد بدرجة الصوت واتساع الحركة لابتزاز التصفيق، لكن هذا رأى الناقد، وتلك رؤيته، وكيف للأستاذ دواره - وهو قد دخل المسرح من باب دراسة الأدب العربي وتدرسه - ألا يطرب لإيقاعات الشعر، خاصة وهو يقول - بأقصح لسان - إنه «معجب قديم» بالمغنية؟.

تلك خلافات ضرورية وطبيعية ومشروعة كذلك، فقد حسنت الذية وانتفى الغرض وتحققت نزاهة الناقد واستقلاله بالرأى، لا يخضع فيه لمصلحة أو يحرفه هوى، ومن ثم فإن ما يبلغه قدر اجتهاده جدير بالاهتمام والاحترام.

في تقديم هذا المجلد يتحدث الكاتب عن المجلد السابق «المسرح المصري، 87»: «لاحظ معظم من كتبوا عن الكاتب أنه أكبر من جهد فرد، ويتطلب تضافر جهود كثيرة تنهض بها إحدى المؤسسات المشتغلة بالثقافة المسرحية، وهي - فيما أرى - «المركز القومي للمسرح»، وأملى كبير في أن يتبته لمسؤوليته تجاه هذا الواجب فينهض بها...».

أما الجزء الأول مما يقوله فؤاد دواره فصحيح تماماً، لكن الثاني - الخاص بذلك المركز - التمس - فإن ما قام به يبذل تماماً أي أمل فيه، كما سنرى.

(2) المسرح الخطر.. والكتاب اللقيط..

في تقديم كتابه «مسرح الثقافة الجماهيرية» يكتب فؤاد دواره: «تتلخص الفكرة الرئيسية لهذا الكتاب في أن من حق المصريين جميعاً أن يتمتعوا بفن المسرح، مهما كان موقعهم من

أرض مصر، وأن يكون لهم مسرحهم الخاص الذي يعبر عنهم، ويسهم في الترفيه عنهم، والارتقاء بمستواهم الفكري ووعيهم الإنساني والقومي والمحلي، ودارس تاريخ المسرح منذ نشأته في الثلث الأخير من القرن الماضي يلحظ أن هذه الفكرة لم تكن بعيدة عن أذهان رواده...، وبعد أن يستعرض جهود الفرق المختلفة في الوصول إلى جمهور الأقاليم، واستمرار هذا التقليد في «الفرقة القومية» منذ إنشائها في 1935، ولزمن غير قصير، يصل إلى ما أصبح يعرف اليوم بمسرح «الثقافة الجماهيرية»: «ومنذ أوائل الستينيات بدأ اهتمام وزارة الثقافة بفرق الأقاليم المسرحية، وأقيم أول مهرجان لها في 1964، وأصبح اليوم لمعظم المحافظات فرق «قومية»، بالإضافة إلى العديد من فرق قصور الثقافة وبيوتها، وتوالى المهرجانات والمسابقات، مما يحتاج إلى تسجيل ودراسة وتقديم.. (..)، وهذا الكتاب ليس إلا خطوة على هذا الطريق.. جمعت فيه كل ما كتبت عن هذه الفرق وما استطعت الوصول إليه من وثائق وبيانات.. (في الهامش أن صفحات الكتاب: أكثر من ثلاثمائة من القطع المتوسطة- لم تتسع لنشر هذه الوثائق والبيانات، وهو أمر مدهش إذا عرفنا أن الكتاب صادر عن الثقافة الجماهيرية ذاتها!).

وقد سبق أن أشرت لأن الكتاب يضم مقالات الكاتب عن هذا المسرح على طول ثلاثين سنة (57- 1987)، ومن الطبيعي أن تتفاوت المقالات من حيث أهميتها وحسن تعبير الكاتب عن رأيه وطرح قضاياها. لكن بينها بحثاً بعنوان «ماذا نريد من مسرح الثقافة الجماهيرية»، قدمه صاحبه في ندوة عقدت عن هذا المسرح في 1987، يجمل أهم أفكاره حول الموضوع كما تطورت إليه، وكثير من الأفكار الواردة في هذا البحث تتردد- بذات الصياغة أو صياغة مختلفة- في مقالات أخرى من الكتاب.

وهو يبدأ بحثه بتعريف «الثقافة» يتصل بموضوعه، ويخلص إلى أن «التكامل الثقافي الذي ينبغي أن تحرص الثقافة الجماهيرية عليه في عملها لابد من توفر حد أدنى منه بين أجهزة التعليم والثقافة والإعلام...»، ومن تكامل الثقافة إلى ديمقراطيتها، وهنا تبرز أهمية مسرح الثقافة الجماهيرية بحكم انتشار قواعده في كل أرجاء الجمهورية المحرومة من أي نشاط مسرحي أو ثقافي، لكن القيام بهذا الدور يقتضي ألا تكتفى فرق هذا المسرح بتقديم أعمالها بضع ليال، ثم الانتقال بها للقاهرة بهدف الاشتراك في مسابقة على أمل لفت أنظار تليفزيون العاصمة ومسرحها، بل «المفروض أن تمتد العروض وتنتشر في أوسع نطاق ممكن مع القاعدة الجماهيرية العريضة، مما لابد أن يكسبها نضجاً وتميزاً في النص والإخراج وأساليب العرض والأداء، ويحررها من إسار محاكاة أسخف ما تقدمه مسارح العاصمة، وهو

أهم عيوب مسرح الثقافة الجماهيرية، وأخطر أسباب عجزه عن القيام بالمسئولية الكبرى الملقاة على عاتقه...».

ويتفرد مسرح الثقافة الجماهيرية بميزة لا تتاح لسواه من أشكال المسرح، ذلك أن فرقته لا تتقاضى من جمهورها أى أجر مقابل عروضها، إنه - ببساطة - مسرح كل الناس، ويجب أن يكون كذلك «هذا الوضع المتفرد ينبغي أن يحدد طبيعة مسرح الثقافة الجماهيرية ودوره فى حياة الناس، فإذا كانت مسارح القطاع الخاص مضطرة إلى الترخيص والابتذال استرخاء لجمهورها وضماناً لإقباله، ومسارح القطاع العام قد تضطر إلى بعض التنازلات الفنية والفكرية لنفس الهدف، ولواجهة مناقسة القطاع الخاص لها، فمسرح الثقافة الجماهيرية ليس مضطراً إلى شىء من هذا بالمرّة...».

ولفؤاد دواره علاقة بالثقافة الجماهيرية ومسرحها أكثر من علاقة الناقد المتابع، فقد انضم للعاملين بالثقافة الجماهيرية زمناً، وتولى مسئوليات متعددة فيها، كما كان عضواً دائماً بلجان القراءة، وشبه دائم بلجان التحكيم فى هذا المسرح، وهو يستعرض هذه العلاقة هنا، ويقول إنها بدأت بجولة طويلة فى 1970، قدم بعدها تقريراً مفصلاً يضم ملاحظاته حول ما رأى، وتصويراته لمستقبل هذا المسرح (وهو يثبت التقرير مباشرة، ويتضمن ملاحظات وتوصيات واقتراحات حول النص والإخراج والتمثيل وتنظيم المسابقات)، ثم يقول إنه رجع لهذا التقرير فوجد أن ما كتبه فى 1970 لا يزال صالحاً لأن يقدم فى 1986... «وانتابنى إحساس غريب بأن الزمن قد توقف بهذا المسرح عند أوائل السبعينيات، نفس العيوب مازالت قائمة، ونفس الشكاوى مازالت تتردد لتواجه بنفس الردود والحجج القديمة، ونفس المستويات الضعيفة مازالت كما هى، بل لعل بعضها ازداد ضعفاً...» ليست المسألة، إذن، نقصاً فى المعلومات أو التصورات أو معرفة المهام الواجبة، ومن ثم فإن السؤال الذى يجب أن يطرح على القور - هو: لماذا؟

لن أسارع للجواب، لكننى أدع الكاتب أولاً يحدد - بكلماته - جوهر القضية، يكتب فؤاد دواره: «القضية بكل بساطة تتمثل فى حقيقة نظرة مؤسسات الدولة العليا للثقافة الجادة وبورها الميوى الفعال فى بناء حياتنا الجديدة، فإن لم تستقم هذه النظرة وتتحوّل من الاستهانة وعدم الاكتراث إلى الفهم العميق والتأييد الشامل والدعم السخى فسنظل نشيد قصوراً واهية فوق الرمال، ونحارب طواحين الهواء...».

صحيح: إن أكثر من نصف مواطنينا لا يقرءون ولا يكتبون، ولا يستطيعون المشاركة الفعالة فى حل مشكلات بلادهم، والحفاظ على حقوقهم تجاه أجهزة بيروقراطية عفنة، واختيار

أصلح المرشحين للهيئات المحلية والنيابية... إلخ... «وبوسع مسرح الثقافة الجماهيرية، بل من المحتمل عليه أن يقوم بدور تثقيفي حيوى مع هذه الأغلبية الصامتة من مواطنينا، فيرفه ويوعى ويسلى ويعلم، مستفيداً من ميزته الأساسية وهي ضمانه لإقبال الناس عليه، وتعطشها الشديد لاستيعاب كل ما يقدمه لها...».

مرة ثانية: لماذا لا يقوم مسرح الثقافة الجماهيرية بدوره هذا الذى يعرفه؟ الجواب من عندى، حيثياته كلها من هذا الكتاب لكننى أمد الخطوط لنهايتها: لا أحد من المسؤولين عن هذا المسرح، أو سواء من أجهزة الثقافة (والحكم) يريد له أن يقوم بهذا الدور بالتحديد. إنه- على التحليل الأخير- جهاز يعمل فى خدمة نظام يرفع شعارات الديمقراطية بهدف استهلاكها لأوضاعها موضع الممارسة والتطبيق، نظام يحكم- من يومه الأول وحتى هذه اللحظة- بالقوانين الاستثنائية وتقييد تكوين الأحزاب وإصدار الصحف وكافة وسائل التعبير عن الرأى الجماعى.

مثل هذا النظام يدرك- بحدس صائب- خطورة المسرح، فما بالك بمسرح تنتشر قواعده من دمايط فى أقصى الشمال لأسوان فى أقصى الجنوب، ومن الواحات الغربية حتى سيناء والعريش؟

هل عرفت لماذا يقف الزمان بهذا المسرح؟

* * *

المصادفة وحدها هى التى فرضت هذه المقارنة بين جهد جاد فى متابعة المسرح، بوجهيه الخاص والعام، فى العاصمة وخارجها، وتقديم الرأى النقدي فيه، ثم العمل على توثيقه بإضافة وجهات نظر أخرى، وأخباراً وأرقاماً وتعريفاً بالراجلين من العاملين فيه... إلخ، يقوم به- بقدر كبير من الترهيب والتجرد- كاتب فرد، أخلص العشق لفن المسرح وقول الحقيقة.

هذا من جانب... من الجانب الآخر ثمة «مركز قومى» هذه وظيفته على وجه التحديد، لا بد أنه - مثل سواء من أجهزة الثقافة الرسمية- يحتشد بالعاملين الذى لا يعملون شيئاً، وإن طلب إليهم سادتهم أن يعملوا تخطيطاً، ثم خرجوا علينا يمثل هذا الشيء الذى لا أعرف له سابقة تذكر فتنكر، «زمان عماد الدين» حوالى المائة والعشرين صفحة تحوى حديثاً مكروراً ومعاداً عن شارع عماد الدين ومسارحه ومقاهيه وصالاته ونجومه، ويردد ما سبق ذكره مراراً عن جورج أبيض ويوسف وهبى والريحانى والكسار وأمين صدقى وبديع خيرى وبديعة مصابنى... إلخ. لن تجد فى هذا كله جديداً، لا من حيث المعلومات ولا من حيث التناول، لكنك ستجد شيئاً آخر مدهشاً: هجومًا ضارياً- لا ميرر له يستدعيه السياق- على نظام يوليو

والاشتراكية ومسرح الستينيات بأعماله ورموزه.

فى نوع من «النوستالجيا» المريضة الشاحبة يبالغ الكاتب- النكرة (حقيقة ومجازاً، فقد سبق أن قلت إن الكتاب يخلو تماماً من اسم كاتبه، هو يحمل فقط اسم مدير هذا المركز التعس: صلاح السقا، الذى كان مسئولاً عن هيئة المسرح كلها، ثم نفى إلى هذا المكان تطارده الشكوك وسوء السمعة) - أقول: إن الكاتب- النكرة يبالغ فى رسم صورة زاهية الألوان لهذا الشارع، ثم يمضى مباشرة إلى اتهام ثورة يوليو باطفاء أنواره والقضاء عليه، وأرجو أن تحتل ركافة التعبير وضحالة الأفكار فى السطور القليلة التى سأنتقلها لك من هذا المنشور الملىء بالحق والجهل: «... ولكن مع الثورة وسنوات الرؤى الجديدة راحت هذه الأيام، فجاء إلينا التيار الماركسى واليسارى بتزاحم جديد يركز قضية المسرح فى يد الإعلام الاشتراكي وأخذ هؤلاء جميعاً من دار الأوبرا والفرقة القومية ودار الأزيكية منبراً خطابياً زاعق الصوت أحمر اللون..» (..) انتصرت الفاشية الجديدة بعد انهزام النازية، قتلوا الضمير الوطنى، وأحرقوا ثياب الديمقراطية، وأطلقت العفاريت الماركسية والاشتراكية من القمقم...» إلى آخر ما يمكن تصويره من اتهاماته «للعصابة» التى تولت أمر الثقافة والإعلام فى مصر طيلة ثمانية عشر عاماً (يعنى الكاتب- النكرة : 1952- 1970)، كان كل همها فيها أن تقضى على الشارع الجميل: عماد الدين!

وفى مكان آخر يتحدث الكاتب- النكرة عن حديقة الأزيكية، وعن كشك الموسيقى الذى أسهم فى تربية وجدان أجيال كاملة (كذا!)، ثم تغلب عليه أفته وعاهته، فيقول إن هذا الكشك الجميل «قضى عليه حظه التعيس ليقع بقيمته تحت رعاية نفر من العسكر الذين حكموا مصر، واعتبروها النكية الخاصة بهم، وسرقوا منها كل ما كانت تحتفظ به فى دواخل أهلها من قيم ومثل وحب وجمال..»، وهو حين يتحدث (أعنى الكاتب- النكرة) عن المسرح، فهو يذكر أسماء وأعمالاً لا يقف عند أى منها، بل يقذف كل ما منها بحجر ثم يولى، أصابت الأحجار: ألفريد فرج ونجيب سرور وشوقي عبد الحكيم والموسم الفاضلة والوزير سالم وليلة مصرع جيفارا وغير ذلك!

والكارثة الكبرى التى يلطم لها الكاتب- النكرة خدوده ويشق جيوبه هى أن هؤلاء الكتاب الذين استولوا على المسرح «ليس لهم معالم مصرية إنسانية واضحة، وفكر نابع من وجدان الشخصية المصرية، إنهم غرباء على مسرح غريب يعرضون نصوصاً أكثر غرابية، ومهمتهم القضاء على اللغة العربية الفصحى وتهديدها بالفنا... إلخ».

لعلك رأيت من السطور السابقة (أعتذر عن إيرادها لكننى اختصرتها قدر الإمكان) مدى

ما فى هذا الكتاب - الوصمة من تهافت وركاكة، وحرص على إهالة الأوجال فوق ثورة يوليو، وكثاب مسرح الستينيات الذين بعثوا المسرح المصرى بعثاً جديداً، كل هذا تحت ستار الدفاع عن شارع عماد الدين والتأسى على أيامه، لكن الكاتب- النكرة لا يلتفت إلى حقيقتين: الأولى أن الفرق الرئيسية فى شارع عماد الدين كانت قد انتهت بالفعل قبل 1952، مات الريحاني وتعثر مسرحه بعده، وأغلق على الكسار مسرحه، وصفى يوسف وهبى مسرح رمسيس وأصبح يدير «الفرقة القومية»... إلخ. الحقيقة الثانية تتمثل فى الوجه الآخر الذى يغفله الكاتب- النكرة إغفالاً تاماً لهذا الشارع: المواخير والكباريهات وصلات «الفتح» والحانات التى غصت بحثالات كل أُمم الأرض أثناء الحربين، ولا تنس- من فضلك - أن هذا الشارع الذى يتياكى عليه الكاتب- النكرة كان- على نحو من الأنحاء- امتداداً لحي اليغاء القديم الذى لم يكن يبعد عنه مرمى حجراً.

ربما لم يكن الأمر يستحق مجرد الإشارة لولا خلو الكتاب من اسم كاتبه، ونسبته لهذا «المركز القومى» التمس مما يجعلنا نطرح السؤال: هل ما جاء فى هذا الكتاب- الوصمة هو رأى أجهزة الثقافة الرسمية فى مصر؟

لمن أتوجه بالسؤال، والمسؤولون عن الثقافة الرسمية فى مصر اليوم مثل أولئك القوم الذين جاء ذكرهم فى القرآن، وجاء فى وصفهم إنهم «ليس فيهم رجل رشيد»؟

1991

الاغتصاب: مسرحية جديدة لسعد الله ونوس بعيداً عن الموظفين ذوى الفصاحة.. وتجار الكفاح..

بعد انقطاع طويل عن الكتابة للمسرح (منذ نشر مسرحيته الأخيرة «الملك هو الملك» في 1977) يعود سعد الله ونوس بهذه المسرحية الجديدة «الاغتصاب».

انقطع سعد الله عن الكتابة للمسرح، لكنه لم ينقطع - لحظة - عن الاهتمام به، ومتابعته، والإعداد له، (أعد «رحلة حنظلة» عن بيتر فايس، وقبلها أعد «توراندوت» عن بريخت، و«يوميات مجنون» عن جوجول) يبتهج قليلاً أو يكتتب كثيراً، يبقى أو يرتحل، يتوحد أو يسعى للقاء الناس، يسخط فيبأس أو يأمل فيتفاعل، في كل أحواله يبقى سعد الله ونوس عاشق المسرح بامتياز، ووجهها من انضر وجوهه المعاصرة، أثبت جدارته في أعماله الطويلة «حفلة سمر»، و«مغامرة الملوك» و«القباني» و«الملك»، قضيته كانت واحدة: من نحن، ولماذا يحدث لنا وفيما ما يحدث؟ عين إلى الفهم والتحليل وأخرى إلى الحفز والتحريض، عين إلى الواقع المعيش وأخرى إلى التراث والموروث، عين إلى مجدي فن المسرح في الغرب وأخرى إلى الراوي والحكاوي، عين إلى وضوح الفكر ونصاعته وأخرى إلى إحكام العمل الفني وإثرائه. بعبارة واحدة: عين إلى الفعل وأخرى إلى المتعة.

يأخذ عمله المسرحي دائماً ما سبق أن أسميته «صراع المساحات»، فعلى المسرح أكثر من مساحة تتبادل الحوار والصراع، ومن ثم النمو والتطور. تتغير عناصر تلك المساحات ومكوناتها، لكن الهدف دائماً هو المساحة الصامتة، أعني الجمهور الذي يشهد الحوار، والصراع، أمنا معزولاً، يقيم دفاعاته المتتالية دون أن تقتحمه الحقيقة.

مسرحه، إذن، هادف إلى تحقيق المشاركة من جانب الجمهور في الفعل، فالجمهور نقطة البداية ومبرر الوجود، وهو يعرف هذا الجمهور، ويصفه هنا بأنه «نافذ الصبر، هش الانتباه بحاجة إلى محرضات قوية وأحياناً مفتعلة، كي يتابع عرضاً مسرحياً...» لا أقفز إلى القول بأن هذه المعرفة بالجمهور تؤدي بالمسرحي إلى تلك «المحرضات»، لكنني أقول إنه يجب أن يكون واعياً كل الوعي بها، وبأنها متزلق سهل، ولا أحد يقدر على تحديد النقطة التي يجب أن

يتوقف عندها، إذا بدأ الانزلاق.

وسعد لا يأتى إلى المسرح - عادة - وحده، اصطحب مرة حكاية «الدنياى» ومرة مسرحية من مسرحيات «القيانى»، ومرة ثالثة عملاً لمارون نقاش، مأخوذاً بدوره عن «ألف ليلة...» وحجته فى هذا واضحة: إن الناس لا يأتون إلى المسرح لمتابعة أحداث الحكاية، فهم غالباً يعرفونها، وهى متداولة بينهم أو فيما بين أيديهم من كتب، لكنهم يأتون لينظروا فى شروط حياتهم، هم، فى الضوء الذى تلقىه المعالجة الجديدة على الحكايات القديمة.

وليست «الاغتصاب» بعيدة عن هذا كله: اصطحب سعد الله- هذه المرة- مسرحية معروفة للكاتب الإسباني المعاصر بويرو بايخو «القضية المزدوجة للدكتور بالمى».. أقول إنها معروفة: لأنها ترجمت إلى العربية ونشرت (الترجمة للدكتور صلاح فضل وقد نشرت فى سلسلة «من المسرح العالمى»، الكويت، إبريل 1974) وقدمها «المسرح القومى» فى القاهرة (1980/79) تحت اسم «دماء على ملايس السهرة» (من إخراج نبيل منيب ولعب أدوارها الأولى عزت العللى ومحسنة توفيق وتوفيق الدقن) فأصبحت نجاحاً ملحوظاً، كما قدمتها الفرق المسرحية فى الجامعات أكثر من مرة.

ولو صحت حجة سعد الله التى سبقت الإشارة إليها لما كان لهذا القول معنى، وإن يعضى أحد فى «مطاردة عقيدة» لتقصى أصل الحكاية، لكنه هو القائل أن بداية كتابته لمسرحيته كانت «إعداد نص بايخو ذاته للعرض المسرحى»، فمن حقنا أن نتساءل: أى أعداد كان يقتضيه نص من أكثر نصوص المسرح المعاصر إحصائياً وصنعاً؟ إننى أذكر أن المسرح المصرى قدم هذا النص كاملاً، محتفظاً بأسماء الأبطال ونصوص كلماتهم، ووصلتنا رسالة العمل غير منقوصة، فأى أعداد للمسرح كان يتطلب هذا النص إذن؟

المهم أن سعد الله أخذ عن عمل بايخو حكاية العجز الجنسى الذى يعانيه البطل، ودوافعه، كما أخذ عنه أيضاً العلاقة القائمة بين أم البطل من ناحية، ورئيسه فى العمل من الناحية الأخرى. كما أخذ عنه كذلك السمة الرئيسية للدكتور بالمى ذاته وهى أنه رافض لما يحدث، معاد له (فى نص بايخو يقول الدكتور بوضوح: «إننى لا أقبل هذه الأعمال تحت ظل أى نظام...» كما يؤكد لزوجة البطل التى يتعاطف معها: «فى هذا العالم، هناك ما هو أكثر من جلايين وضحايا...»).

لكن الأهم هو ما أضافه، وما أدى لأن يصبح للمسرحية مضمون أكثر من أنها صرخة ضد التعذيب السياسى الذى توقعه نظم الحكم فى الدول الفاشية بالمعارضين من رعاياها

(وقد نذكر هنا أن بايخو نفسه كان من المحاربين ضد فاشية فرانكو، وقد حكم عليه بالإعدام، ثم استبدل بالسجن الذي قضى فيه سنوات طويلة)، أصبح للعمل مضمون وطني وقومي ووجودي على التحليل الأخير.

فالمسرحية- كما سنرى - تطرح تصوراً للصراع الفلسطيني (العربي) - الإسرائيلي وهو تصور متكامل يصدر عن رؤية أكثر راديكالية مما هو مطروح- في الممارسة- على الساحتين المتداخلتين، ولو شئنا أن نرسم تخطيطاً لتلك الرؤية لأمكن القول أنه صراع عنيف ضار، وأنه ليس «هامة اليوم أو غد»، لكنه جزء من، متلاحم مع، بناء تاريخي متكامل، يضرب في الماضي إلى جذور (توارثية) عميقة، ويشترك بكل معطيات الحاضر، على ضعفه المتواجهتين، لكن هاتين الضفتين ليستا مقطوعتي الصلة واحدهما بالأخرى تماماً، ففي قلب كل منهما نجد امتدادات للأخرى، هكذا تطرح شخصية الدكتور إبراهيم متوجين من ناحية، وتأتي الإشارة إلى الامتدادات الصهيونية داخل النظم العربية من الناحية الأخرى.

لدينا إذن، مساحتان متصارعتان، مساحة للفلسطينيين وأخرى للإسرائيليين، والصراع بينهما جوهر المسرحية ورسالتها، ولأن هذا الصراع ليس هامشياً ولا عارضاً في واقعنا العربي، بل هو- على نحو من الانتها- صلب هذا الواقع، وأول محرك للأحداث فيه من نهاية الأريعيين وأوائل الخمسينيات، فطبيعي أن يشتبك هذا العمل بأصول الموقف الذي يتخذه قارئه أو متلقيه من هذا الصراع. بعبارة أخرى من الطبيعي أن يرفض هذا العمل كثيرون، منهم متواطئون ومخدوعون وغافلون ومنهم متربصون وناصبو كائن للكلمات، ومنهم - كما تقول «الفارعة»: «الموظفون أصحاب الفصاحة وتجار الكفاح»، في كلمة واحدة: كل صاحب موقف أقل راديكالية من الموقف الذي يطرحه العمل عن هوى أو اقتناع، (وأضيف كذلك: ومن البدهي أن يرفضه أصحاب المواقف الأكثر راديكالية).

وأود أن أقف عند نقاط قليلة في هاتين المساحتين ولست أظنني بحاجة للتذكير بأننا إزاء عمل مسرحي ولسنا إزاء طرح مباشر لمقولات وأفكار، ومن ثم فإن ما نقوله أو تفعله إحدى الشخصيات محسوب عليها، وعلى الموقف الذي هي فيه، ولا يستقيم أن يحسب هذا القول أو الفعل على سواها، أو على صاحب العمل، وتبقى رسالة العمل كله مضمرة علينا أن نتقراها من مجمل العلاقات بين شخصوه، ومسار الصراع فيه، وتردد بني بعينها أو مواقف بعينها في هذا السياق.

وهكذا فحين نقول «دلال»: «الأرض لا تتسع لنا ولهم، الأرض أضيق من القبر إذا لم يزولوا.. إما نحن وإما هم...» فعلياً أن نضع هذا القول في سياقه، وأن ننظر لقائله: امرأة

فلسطينية صغيرة، بنت ثرى من أثرياء الضفة تقول عن نفسها: «فى بيت أبى لم أعرف شيئاً عن إسرائيل، كان أهلى يعيشون فى قوقعة من الثراء والتعالى، يخافون من الثورة والرعاع، ونادراً ما كانوا يذكرون إسرائيل، حتى حرب الـ 67 لم تهزهم وأبى لم يخف شماتته بعيد الناصر وأنصاره...» وتكمل «الفارعة» وصف هذا الرجل حين ذهبت تخبره باعتقال ابنته بعد اعتقال زوجها «حين أخبرته عن ابنته غسلنا بالشتائم تفسيلًا، هى وأنا معها، خاف أن تسبب له متاعب مع السلطات، فسماننا قحاً ومضربين» هذه المرأة الصغيرة انتزعت من حياتها الجديدة لترى زوجها بين أيدي الجلادين الذين يتناوبون اغتصابها ويدفع أحدهم وقد تلبسته حالة من الحمى فيمزق لحمها ويقتطع حلمة ثديها. ماذا نتوقع منها أن تقول؟ هل نتوقع من امرأة منتهكة دخلت آتون النار دون تأهب وقتل الجلادون زوجها ثم امتهنوا جسدها، هل نتوقع منها أن تقدم لنا تحليلاً متعمقاً ورضينا لمعطيات الصراع الذى اقتحم لحم لحمها ووشم جسدها و«المرء لا يستطيع أن يخلق جسده كما يخلق سروالاً متسخاً»

ويود إسماعيل- فى المرحلة الأخيرة من مراحل التعذيب الوحشى الذى تعرض له فأفقدته رجولته وأودى بحياته- أن ينقل رسالة: أن تصور قيام دولة تتسع للجلادين والضحايا، دولة تتساوى فيها الحقوق وتكفل الحريات، ويقبل الجميع بالامتيازات التى تترتب على المواطنة، لا القوة، ويعملون معاً من أجل ازدهار إمكاناتهم الإنسانية- يقول إسماعيل: إن هذا التصور وهم وسراب وأنه «سكنون ثمة حروب تتلوها حروب حتى يحسم الصراع...» هذه رسالة تتسق تماماً وقائلها وتعبر عنه أصدق تعبير، هو الذى رأى من البداية أن عناق لأمراته الجميلة المحبة عناق محاصر، وأنه ليس ثمة ركن صغير يستطيع أن ينأى فيه بسعادته الخاصة بعيداً عن المشاة الشاملة، وتقول عنه «الفارعة» أن الواقع كان يطارده حتى فى الفراش، «يشحب وجهه حين يرى المدامات ويدق قلبه حين يتناهى وقع أقدام الدورية، ويشعر بالتعب حين يسمع الغارات تدك القواعد والمدن...» ومن ثم بلغ ضرورة الفداء.

نعم هو وهم وسراب، هنا والآن. وليس ضرورياً أن ندخل الجحيم الذى دخله إسماعيل كى نعرف. بعيداً عن المتواطئين والمخدوعين والغافلين، بعيداً عن الموظفين ذوى الفصاحة وتجار الكفاح، يوسع من تابع أحداث الصراع- خلال السنوات الثلاثة الأخيرة بوجه خاص- أن يرى ما رآه إسماعيل: مئات الأدلة والقرائن والشواهد يطرحها الواقع، وتقطع يأن هذه الدولة - الحلم وهم وسراب، طالما بقيت السيادة فى إسرائيل بين أيدي مائير وعصابتها، وطالما ظل الجيل الجديد تُشسّه نساء مثل سارة بنحاس، ويتولاه رجال «الصابرا».

هذا ينقلنا للمساحة الأخرى. في المشهد الأخير من «الافتصاب» أعنى هذا الحوار المتخيل الذى لا يضيق به بناء المسرحية من أجل توضيح فكرها وتعميقه- تشغل شخصية الدكتور إبراهيم منحجن معظم الساحة، وما قاله عنه المؤلف كاف لتوضيح ملامحه: إنه ليس النقيض لما هو قائم لكنه مختلف عنه، وهو يهودى وليس صهيونياً، وهو لا يقر العنف الكامن فى جوهر الدولة وأساس وجودها، ويضع الكاتب على لسانه بعض كلمات أرميا: أحد أنبياء بنى اسرائيل الكبار، ظل يتنبأ بدمار أورشليم: لأن الفساد قد استولى على شعبها وأنبيائها وحكامها، ولم يتوقف عن إلقاء نبوءاته تلك أمامهم جميعاً حتى حين اضطر إلى التخفى، ولأحت له أكثر من فرصة كي يعدل عنها ويفوز بالسلامة لكنه أبى، وكما أمر الملك صديقاً «أن يودع أرميا فى دار السجن، وأن يعطى رغيماً من الخبز كل يوم من سوق الخبازين إلى أن ينفذ الخبز كله من المدينة...» كانت أورشليم تحت الحصار البابلي الذى انتهى إلى السبي الثانى- كذلك لقي أرميا المعاصر مصيراً مشابهاً: أودع الطبيب مصحة للأمراض العقلية.. والذين أودعوه مصحة الأمراض العقلية هم أنفسهم العقبة الأولى أمام تلك الدولة- الحلم: هم أبناء «الصابرا»، بلسانهم يقول واحد منهم هو أكثرهم فاعلية وعدواناً «ليس لى أصدقاء، القوة هى صديقى الوحيد. أنا من أجيال الصابرا من هؤلاء الذين يتعلمون أن الرجل الفعلى لا يحتاج إلى أصدقاء وأن عليه ألا يثق بأحد...» يقول هذا بعد أن اغتصب زوجة زميله- وقد سعت إليه التماساً لمعونة صديق، أو هكذا قالت- وهو يتهى لاغتصابها من جديد! ولست أظننا بحاجة لمزيد من المعرفة بهذا الجيل، فقد تراكم تراث من الدراسات - فى أعمال مؤلفين غربيين وعرب- عن «الصابرا» وتكوينهم النفسى، كلها تؤكد إيمانهم بالقوة والتفوق، واحتقارهم للغير، وعدوانيتهم، وامتلاهم بالكراهة وفقدان الثقة فى الذات والآخرين، وخوابهم الروحى، ونفورهم من العواطف الإنسانية السوية والتعبير عنها. مرة ثانية يقول ممثلهم: «نحن نتعامل مع مخلوقات كان يجب أن تباد لولا الاعتبارات الدولية، إن أمن إسرائيل لا يعس ولهذا فإن علينا أن نكسر عظامهم كي يبيضوا ما لديهم من نوايا وشرور». ومن وراء هؤلاء جيل الآباء والأمهات، يمثلهم هنا- كشخصيات نموذجية- مائير وسارة- وقد سبق أن اشرت لأن المؤلف التقط العلاقة بينهما من «القصة المزدوجة»، لكن من الإنصاف القول إنها قد خلقت على يديه خلقاً جديداً، تمازجت فيه العناصر الدينية (التوراتية) بالتكوين النفسى القائم على العدوان والتمييز. كانت العلاقة فى «القصة المزدوجة» ثاراً عاطفياً يحمله رئيس العمل لنفسه الذى انتزع منه حبيبته، وهو ينتقم من ابنه بأن يعمل على تحطيمه، لكنها هنا قد اكتسبت عمقاً تراثياً، ووعياً محكماً، وإحساساً بالاختلاف والنفور من كل ما هو طبيعى

وإنساني ومثمر وخالق. عن مائير تقول سارة لابنها «أحبنى كما أحب الرب إسرائيل، وأحبته كما يحب اليهودي المسيح، كان حيناً صيماً ومكابدة، كان مائير يفكر أن حلمنا لا يحققه إلا جيل مفعم بالوجد والطهارة، كان يقول ينبغي أن نكون روحاً شفاغة كالفجر، صلبة كالنصل، كي تكتمل المعجزة، معجزة إسرائيل ومجدها...» مائير هذا نفسه هو الذي يقول لإسحق- بطل المسرحية- وهما مقبلان على إحدى «حفلات» التعذيب والاغتصاب: «هذه الحفلات تثير قى نشوة تكاد تكون دينية. نعم دينية...» مائير هذا نفسه، أخيراً، هو الذي يطلق النار على إسحق ويقتله حين تمرد ورفض الاستمرار، وتقبل الأم أن أبنها كان «ثمرة فاسدة» قطعها مائير.

وتكتمل الصورة في المساحة الثانية. لا يزال الفكر السائد في الممارسة هو فكر الآباء (مائير- سارة)، وأبناء «الصابرا» هم من يضعونه موضع التنفيذ ويقومون على حمايته، ومن لا يقر أساليبهم في العمل يعزل في مصحة للأمراض العقلية، أما من يفصح حقيقة هذا الفكر وتلك الممارسات، فهو يقتل دون مراجعة أو إبطاء. وهؤلاء جميعاً يسعون للاستيلاء على الجيل الجديد وتطويعه من أجل تحقيق أهداف التوسع والعدوان. صحيح أن ثمة شعاعاً شاحباً من الضوء يتمثل في محاولة الدكتور منوحيين فضح تلك الأساليب العدوانية التي توقع أشد الدمار بالضحية والجلاد على السواء، لكنه يبقى شعاعاً شاحباً لا يبديد الظلمة السائدة.

لهذا تصبح رسالة إسماعيل. تصبح مرة بالنظر لهذه المساحة الثانية ومرة بالنظر إلى مساحتنا نحن. إن سجوننا- أعني سجون النظم على ضفتنا- لا تختلف كثيراً عن الصورة التي نراها في «الاغتصاب»، وثمة امتدادات صهيونية لاشك في وجودها تشغل أماكنها المؤثرة بيننا. وتبقى صحة تلك الرسالة مشروطة: إن العمل كله- بنص كلمات مؤلفه- «مقطع مجتزأ من تاريخ عنيف»، والروايتان كلتاهما لا تكتملان، بل تطلان مفتوحتين على أفق المستقبل. المستقبل؟ نعم المستقبل الذي تتسع فيه مساحات الرفض على جبهة العدو، وتقلص فيه امتدادات القبول على جبهتنا.

بعد صمت طويل، له بواعثه الموضوعية (تحدث عنها سعد الله في «بيانات لمسرح عربي جديد»، 1988) ودوافعه الشخصية، يعود صاحب «حفلة السمر» و«الملوك» و«الملك...» إلى الكتابة للمسرح.

من الضفة الأخرى لليأس عاد سعد الله. من بئر الصمت والعزلة خرج. مرحباً بسعد الله ونوس.

1990

ألفريد فرج: عاشق المسرح في عاصمة المسرح

يجيب سليمان الحلبي صاحبه حين يسأله عما جاء به إلى القاهرة تلك الأيام السود: «الحنين - لا تسأل عائدًا إلى القاهرة ما عاد بك...». وألفريد فرج- مثل صاحبه الحلبي- جاء به الحنين إلى القاهرة، وسرعان ما أصبح موجودًا - بقوة- في واقعها الثقافي، أهم صور هذا الوجود (دع الآن تلك المشاركات وبعض الأنشطة الرسمية التي قد لا يرضى عنها، ولا يقوى على رفضها!) صدور أعماله الجديدة والقديمة على السواء: في 1987 أصدر «أيام وليالي السندباد»: ثمرة حلوة من ثمار عشقه المتجدد لألف ليلة، فقد لاحظ المسرحي المولع بالأنشطة أن حكايات السندباد، رغم أنها تروى بضمير المتكلم، إلا أنها تخلو من الحديث عن حياته الشخصية، ومن حسن الحظ أن وقع الكاتب على أوراق السندباد الخاصة، فقدمها لنا في هذا العمل العذب، حكى لنا عن حبه لجاريتة المغنية الجميلة، وعن سماحه ببيعها كي يعيش، وخروجه إلى البحر المرة بعد المرة، وصراعه مع الحيتان والغيلان والطيور والقروص المتوحشين، وإشرافه على الهلاك المرة بعد المرة، ومحاولاته الدائبة لاستعادة حبيبته الضائعة. ويلملم السندباد الدروس من حياته، ويصوغ لنا ما تعلمه. وجاءت «أيام وليالي السندباد» نموذجًا متفردًا في عثوبة الكتابة. وفي 1988 نشر ألفريد مسرحية أسماها «ألحان على أوتار عربية» كان مقروصًا أن تقدم في بغداد بعنوانها الأول «واعرويتاه»، ثم تعثر مشروع تقديمها، فأعاد ألفريد صياغة أجزاء منها لتقديم في القاهرة، وهو يكتب في تقديم هذه الطبعة: «هذه مسرحية سياسية.. كتبها منذ سنوات ثم أهملتها.. والمسرحية تحلل وتصور ظروف الدعوة إلى الوحدة العربية على أساس من القومية (...)، وتسعى إلى تحليل الشخصية الفردية العربية، والشخصية القومية التي صنعت انتصاراتها وعثراتها، ومكنت لها في الحاضر والمستقبل.. إلخ». هذا ما يقول هو، أما نحن فنقول إن النوايا في «ألحان على أوتار عربية» أفضل من الإنجاز!

وهذا العام، 1989 بدأ نشر مجموعة أعماله الكاملة عن هيئة الكتاب، وصدر منها أربعة مجلدات حتى الآن: الأول يضم «حلاق بغداد» و«يقيق الكسلان» و«على جناح البريزي وتابعه

قفه... والثاني يضم «سليمان الحلبي» و«الزير سالم» والثالث يضم «رسائل قاضي اشيلية»... ومسرحيتين للأطفال هما «رحمة وأمير الغابة المسحورة» و«هرديس والزمار»، ثم الرابع يضم مسرحيتين طويلتين: «جواز على ورقة طلاق» و«عسكر وحرامية» تفصل بينهما مسرحية من فصل واحد هي: «الزيارة».

* * *

وأخيراً صدر لألفريد فرج كتاب هام - هو موضوع هذا الحديث - بعنوان «أضواء المسرح الغربي».

يكتب ألفريد في تقديم كتابه: إنه «يضم مجموعة من انطباعاتي عن المسرح الغربي عامة، والإنجليزى خاصة، وقد كتبت بعض هذه المقالات الوصفية أو التحليلية في عدد من المجلات العربية خلال السنوات الثلاث الماضية، وبعضها أكتبته خصيصاً لهذا الكتاب...»، ثم يحدد هدفه «ولا أرمى من هذه السباحة الثقافية في المسرح الغربي دعوة القراء للانبهار بذلك المسرح، وإنما أرمى إلى محاولة استخلاص جوانب من الخبرة المسرحية الغربية التي قد تفيدنا في تذوق هذا الفن. وقد تفيد حركتنا المسرحية العربية بطريقة عملية».

والحقيقة أن هذا الهدف ظل نصب عيني المؤلف دائماً، لا يكاد يغيب عنه لحظة واحدة كما سنرى، على طول الأقسام الثلاثة التي قسم إليها كتابه «الأول: أطر في القضايا المسرحية، وأصنف بعض المؤسسات، وأصور بعض جوانب الفكر والتخطيط والاستثمار المسرحي في الغرب، والثاني: أعرض فيه مجموعة مختارة من المسرحيات، وحرصت في اختياري أن تكون ممثلة للأنواع المسرحية التي تثير اهتمام الفنان والجمهور في الغرب (وينقسم إلى أجزاء ثلاثة: المسرحيات الغنائية والدرامية والطنجية) والثالث: يضم صوراً شخصية لبعض الفنانين الذين التقيت بهم أو كانوا موضع اهتمام الجمهور».

وألفريد فرج - يعرف الجميع - «مسرحي» أو رجل مسرح بامتياز، ومن ثم لا تقف كتابته عند الحدود التي يقف عندها مؤلف المسرح أو ناقد، فهو مولع بكل جوانب العمل المسرحي، وبالسباق الذي يشمله ويحيطه كذلك، وهو يرى أن الناقد المشدود بما يرى فوق خشبة قد لا يخطر له - في العادة - أن يخترق صفوف المتفرجين، ويجترئ على المنصة فيذرعها «ليرى ما خبأه هؤلاء السحرة من آليات العجلة المسرحية الكاملة، التي لا يمثل فن الفنان فوق المنصة إلا ثمرتها الناضجة وعطائها الأخير».

لكنه هو يفعل، فيحدثنا في القسم الأول من كتابه عن بعض آليات تلك العجلة: عن الدعم الذي تقدمه الحكومات الغربية للمسرح، وكيف أنه، في حقيقته، دعم للمتفرج، لا للفنان، وعن

«الاقتصاد السياسى للفنون»، ثم يختار المسرح القومى البريطانى كى يحدثنا عنه حديثاً مفصلاً: عن مبناه وما يقدمه، عن تكوين الفرقة وتمويلها، عن عروضها الجديدة و«ريپوتوارها» الدائم. لماذا المسرح القومى البريطانى؟ الجواب بسيط «لقد انشئ المسرح القومى البريطانى على نسق الكوميديى فرانسيز، وانشئ المسرح القومى المصرى أيضاً على نسق الكوميديى فرانسيز، ولكن مسرحنا خلال السنين بدل قوانين بقوانين ولوائح بلوائح وخططاً بخطط وأهدافاً بأهداف ونظاماً بنظام حتى اختلطت أموره وارتبكت حياته وتراجعت مكانته... ولا أزعم أن ثمة معادلة سحرية أعرفها يمكن أن تنتقل بمسرح الدولة المصرى أو غيره من حال إلى حال، ولكن أعرف معرفة اليقين أن المسارح العالمية الناجحة تملك لنا تراثاً من الخبرة والتجربة الإدارية والتنظيمية وفى مجال التخطيط جدير بنا أن نفحصه ونتأمله...».

ويظل ألفريد يحمل هموم المسرح المصرى فى قلبه- حتى حين قعد يختار بين العروض المسرحية الكثيرة والعظيمة التى يقدمها مهرجان أدنبرة «أكبر مظاهر مسرحية فى العالم» لم يستطع أن يبعد عن عقله هذا السؤال الملحاح: لماذا لم نصل إلى أدنبرة وغيرها من المحافل الفنية العالمية؟

والجواب بسيط كذلك: «وكيف كنا نصل إلى هنا من القاهرة إلا إذا فرغنا من خوض حروبنا الأهلية الصغيرة، وحافظنا على مسارحنا من الاحتراق- بالمعنى الحرقى وبالمعنى الأدبى على السواء- وحمينا إبداعنا الفنى بالتضامن المهنى والثقافى الحقيقى ضد كل التدخلات الخارجية مهما كانت قوتها، بدلاً من عقد تحالفات خائنة ومؤقتة ضد حضارة مصر ومسرحها لاغتنام مكسب صغير ومؤقت وللارتفاع على جسد الفن المسرحى ذاته بعد أن اثخنه الجراح...».

بهذا الجواب البسيط يقف ألفريد فرج دون أن يمد الخطوط لنهاياتها، ويجيب عن السؤال: مع من يعقد المسرحيون تحالفاتهم المؤقتة والخائنة؟ يعرف المتابعون أن هذا الطرف الغائب لن يكون سوى سلطة الدولة، ومن تجعلهم مسئولين عن المسرح، فيزيديون- عن تواطؤ أو غفلة - من إخوانه بالجراح!

ولعل هذا يقودنا إلى نقطة هامة خاصة بالمسرح التجارى: نعرف أنه ليس بدءاً عندنا أو فى العالم، نعرف أن هناك «برودواى» و«البوليفار» و«الوست اند»- عند «الوست اند» - حتى المسرح التجارى فى لندن- يتوقف المؤلف طويلاً فيعرض آليات العمل فى «صناعة المسرح» أو «بيزنس الفن» - مهما بدا التعبير نايباً!- ولكن انتبه لهذه التفرقة فهى بالغة الأهمية: المسرح التجارى هنا لا يعنى استثمار الإسفاف أو التفاهة، بل إنه يقدم الفن الجيد، وهذا الفن له

جمهوره الذى يدفع ثمنه بارتياح.. ويجب أن أقول إن الخروج على النص أو الارتجال أو الخروج على الذوق العام أو على المنطق ليست ظواهر واردة بأي حال في (الوست اند) يتألق في ملصقات هذا الموسم (يعنى: موسم 1985) على سبيل المثال أسماء نخبة من أكبر الأدباء والمؤلفين من جملتها أسماء وليم شكسبير، وت. س. إليوت، والكاتب المسرحي الكلاسيكي «وليم كونجريف» (1670-1729) وروائي القرن التاسع عشر «تشارلز ديكنز»، وروائي القرن العشرين «جون شتاينبك» والكاتب المخرج الإيطالي المعاصر «داريوفو» ذى الشهرة بمساهماته الطليعية في المسرح الحديث، و«ريد يارد كيلنج» شاعر الإمبراطورية الشهير..».

يحق لنا إذن القول بأن المسرح التجارى في بلادنا كما نعتيه ونحذر من أخطاره وشروره ومفاسده، إنما هو شيء مختلف كل الاختلاف عن هذا الذى يقدمه «الوست اند» فهذا الأخير يقدم «فنًا جيدًا» أما مسرحنا التجارى فهو الذى يستثمر الإسفاف والتفاهة!.

وحين يعرض ألفريد بين المسرحيات درة مولير «مدرسة الزوجات»، يتطرق - بسخريته الهادئة- إلى بعض «أوهام المسرح» السائدة بين المسرحيين في بلادنا، ومنها ما يعرف بأزمة النصوص وأزمة التأليف: «وقد كنت التقى بزملائي الفنانين من ممثلين ومخرجين ومديرى المسارح القومية بالقاهرة في ذروة أزمة المسرح المصرى فى السبعينيات وأقول لهم: إن قلة النصوص الجيدة ليست سبباً لإغلاق مسارحكم أو استسلامكم للبطالة أو سعيكم للهجرة.. فأمامكم آلاف المسرحيات التى لا يمكن أن تتعرض للفشل.. من التراث العالمى الكبير، من أول اليونانيات إلى عصر النهضة إلى العصر الحديث، فلماذا لا تقدمونها للجمهور الذى يرى مسرحكم يتآكل أمامه ولا يفهم لماذا يتآكل المسرح المصرى العتيق؟».

ويتألق ألفريد فرج في تناوله لهذا الكم الهائل من العروض، ولأنه مسرحى شاطر، فهو لا يفعل فعل الكسالى الذين يكتفون بتلخيص نص العمل، وكفى الله الكاتبين شر العناء، لكنه يعرض العمل من خارجه وداخله معاً، يضعه في سياقه قبل أن يتحدث عن صاحبه وعنه. وحين يتناول العمل من داخله فهو يعرف ماذا يقول وماذا يسقط، خذ مثلاً واحداً من حديثه عن المسرح الاستعراضى وهو يتحدث عن مسرحية «الشارع 42» ورحلتها المعكوسة من السينما إلى المسرح، في هذا المثال تتجسد كل مزايا أسلوب الكاتب وطريقة تناوله: «أفضل أنا مشاهدة شارع 42 على المسرح، فالفيلم يواقعته الفوتوغرافية لا يستطيع أن يملك التأثير السحري لفنية المسرح، فالقطار المسرحى عندي أجمل وأكثر تأثيراً، من القطار المصور بالكاميرا، وحضور الرقص على المسرح أروع من مشاهدته من خلال عيون الكاميرات على حائط أبيض مستو، والغناء الحى أنفذ في النفس من الغناء المسجل».

والمسرحية الاستعراضية إبداع جماعي بكل معنى الكلمة، فهي نقطة لقاء لإبداع المؤلف والمخرج والموسيقي ومصمم الرقص ومصمم الديكور والملابس، وكل عنصر من هذه العناصر لا يقل في الأهمية عن غيره، وإبداع المجموعة إبداع مشترك، ومجال العمل لكل منهم متداخل في مجالات عمل الآخرين ولذا فإنهم يعملون كفريق متكامل متناسق في إطار خطة واحدة وفكرة متفق عليها..».

ألمست ترى هذا حديث عاشق للمسرح، لا يعدل باللقاء الحى بين المؤدى والمشاهد أى لقاء؟ وحديث عارف به فهو واثق أنه ليس هناك ممثل عظيم فى عمل متوسط أو ردىء... وفى تناوله للأعمال ذات الطابع الطليعى أو التجريبي أو ما يسمى فى إنجلترا بمسرح الهامش Fring Theater فإن موقفه يتسم بما يليق بالفنان الحقيقي، لا حدود للتجريب ولا ضغاف له، ويحار المرء فى ملاحظه هذه الفرق أو تصنيف هذه التجارب أو فى محاولة تقسيمها نوعياً أو تحديد وضبط انتماءاتها الفنية، فالتجربة بحد ذاتها هى خروج على التقسيمات النوعية المألوفة، فكيف لنا أن نحاول إدخالها قسراً تحت عناوين لقوالب فنية عمدت هى إلى الإفلات منها والتمرد عليها؟ علي هذه المساحة العريضة للتجريب يتبسط مسرح الهامش أو مسرح الطليعة أمام المتفرجين بكل ألوان قوس قزح وظلالها الفنية..».

ويلتقط ألفريد من كرة الخيوط المتشابكة تلك بعض الخيوط، ولا ينسى أبداً- وكيف له أن ينسى؟- الإحالة إلى مسرحنا وهمومه، فيعد أن يعرض لتجربة إحياء مسرح العصور الوسطى يعقب: «ولعله قد اتضح لبعض القراء السبب الذى اجتذبني للاهتمام بهذه التجربة.. إنها تؤيد ببساطة دعاوانا المسرحية بمصر والوطن العربى كله حول ضرورة ابتعاث الشكل المسرحى الشعبى، مسرح السامر الريفى ومسرح الحلقة المغربى ومسرح المحيطين وبابايت خيال الظل والأراجوز».

تلك الدعوة قد شارك فى إثارتها توفيق الحكيم فى كتابه «قالينا المسرحى» ويوسف إدريس فى مسرحيته «الفراير» ومقدمتها النظرية والدكتور على الراعى فى كتابه «الكوميديا المرتجلة» ، والطبيب الصديقى فى إنتاجه الفنى، وكاتب هذه السطور فى مسرحيته «عسكر وحرامية...».. (..) لكننا لم نصبر على تطوير أفكارنا ومواصلة درسها، كما أن الطرح القوي لقضية مسرحنا القديم لم يغز بعد جامعاتنا ومعاهدنا وشباب الباحثين..

نتنظر أن تتقدم جموع من الشباب المثقفين وفناني المسرح بالريادة فى هذا المجال، واجتذاب الجمهور حول هذا المسرح القديم، للخروج بمسرحنا العربى القومى مما يعانى من إملاى التكرار والتقليد، والمحاولات العبثية لخطف اقباس من أضواء المسرح الغربى، دون

تمعن وبدون فهم وبدون تأمل. واستعجال وسطحية لا تليق بمسرح قومي يريد أن يرسى دعائم للثقافة والحضارة العربية، تصمد لتحديات القرن الحادي والعشرين...».

وأخيراً، فإن يوسعك أن تجد ألفريد فرج نفسه مرتين في هذا الكتاب: مرة في أوله وهو يتحدث عن المؤلف المسرحي المسكين، وقضيته، فهذا المؤلف لا في بلدنا وحدها بل وفي كل مكان، قد صدر عليه حكم بالنفي من المسرح، ونفذ فيه.. «ومع ذلك يشعر المؤلف أنه الأصل والمبتدأ، وأنه الطرف الوحيد المؤهل دائماً لملاحقة الرقابة والنقاد... وأحياناً الشرطة بتقاريرها الكيدية»، والنقاد عادة يعيرون بعمل المخرج أو يهدونه الثناء عرضاً، بينما يأخذون بتلابيب المؤلف: لأن عمله يدخل في اختصاصهم.. بينما لا يعبأ النقاد بوجه عام بمحاسبة المخرج أو معارضته أو تحليل عمله الذي يجهلون تفاصيله.. كما لا يحب النقاد في العادة مخاصمة نجوم التمثيل من الجنسين، وكلهم من الظرفاء اللامعين.. وهكذا يقع المؤلف من «قعر القفلة» كما يقولون، ويصبح الهدف المسددة إليه كل السهام. مهنة لا أختارها لأبنائي أو لمن أحبهما!...».

والمرة الثانية يستأذن ألفريد في أن يقدم لنا صديقه المخرج المسرحي الألماني (الغربي) المسلم أحمد بيتر كرويش.. فيها هو يجد نفسه فجأة في برلين الغربية يشاهد مسرحية بالألمانية.. «لا أفهم من حوارها كلمة واحدة بالمعنى القاموسي للتعبير، وأكثر ما يدهشني أن جمهورها من الشباب الألماني يضحكون كما أضحك، والمخرج جنبي، أحمد بيتر كرويش يضحك كما أضحك...».

لا عجب فالمسرحية كانت ترجمة لرائعة ألفريد «على جناح التبريزي...» التي رأى فيها بيتر كرويش «دراسة الأمل.. وكل ممثل سألني ما هي القافلة، وكنت أجيبه إن القافلة هي السلام العالمي، هي حرية الإنسان، هي الطعام والكرامة، إذا كنت تؤمن بالغد فأنت تعرف أن القافلة في الطريق...».

* * *

ولا تنتهي المتعة والفائدة في كتاب ألفريد فرج.. وماذا تريد أكثر؟ هذا كتاب أملاه عشق عظيم للمسرح، وإيمان بقدرته على إحداث التغيير في داخل الإنسان وفي علاقته بمجتمعه وواقعه وعالمه.. في صفحاته الأولى يتوجه إليك المؤلف بالحديث: «وإذا كنت ما زلت تريد أن تسألني وما أهمية الفن أو المسرح ليقفز سلم الأولويات، فلا تسألني بعد اليوم عن العلاقة بين انتكاسة الفن العربي والمسرح العربي وبين ما يروعننا مما دهم الأمة العربية من عاصف اللامبالاة

والتخلي، ومن روح القدرية السلبية ومن نزوات الملل والضجر والهجرة، ومن شيوخ التسبيح
وانهيار القيم وتفشى اللامسئولية، من نزعات التفرقة والتجزئة والطائفية والتعصب، من روح
التنازل والمساومة، والتغاضي والتهاك على المذات الرخيصة...»
هكذا كتب واحد من عشاق المسرح الكبار في زماننا..

1989

على سالم في مسرحيته «البترول طلع في بيتنا...» ماذا يقول بعد رحلته الأمريكية؟

ليس كمثله أحد بين كتاب مسرحنا المعاصر في قدرته على تشمّع اتجاه الريح، ثم عمله على أن يجعل مسرحه في مهب هذه الريح، وليس كمثله أحد في قدرته على الوصول إلى توقيفه «أو خلطة» من العناصر تجتذب نحو مسرحه قديراً من الجمهور المتنوع، مختلف الاهتمامات والتوجهات، ويخيل إليه دائماً أنه قادر على أن يقدم لكل نوع من هذا الجمهور ما يرضيه. في هذه الخلطة: الإيهام بأنه يطرح في عمله قضية ملحة على ضمائر الناس، يستخدم في طرحها كلمات كبيرة ملونة، لا تشير لأشياء محددة وراعا، لكنها تداعب نوات جمهور بعينه هو هذا الذي يريد أن يتوهم أنه جاء للمسرح سعياً وراء تلبية «احتياج ثقافي»، وليس لمجرد التسلية أو قضاء الوقت، ثم فيها خيال منطلق جسور، يتكّن على مقولة إن الكوميديا منطلقها الخاص.. فيروح يمزج الواقعي بالخيالي، والحادث بالمتوهم، والبذرة الحقيقية تنمو وتتشعب - نادراً ما تزهر وتثمر - في أرض غير أرضها، أضف لهذا حواراً خفيفاً مرحاً، ونكات لفظية، وتلميحات جنسية وسياسية، ثقيلة وخفيفة، وإحالات لأحداث وأشخاص معروفة في سياق الواقع.

وراء هذا كله لن تجد هدفاً محدداً أو رسالة واضحة يعنى المؤلف أن ينقلها لجمهوره، إنما ستجد خليطاً مانعاً من الأفكار والمواقف، هو مسرح مراوغ، يطالعك بوجوه متعددة، تحار لحظة بينها، ثم تنفضها جميعاً عنك، وتخرج صفر اليدين والعقل والوجدان!

طبيعي - إنن - أن يبقى علي سالم موجوداً في المسرح التجاري ومسرح الدولة معاً (من «ولا العفاريات الزرق» 1965 إلى «عملية نوح» 1984) كان موجوداً في مسرح الدولة، ومن «حدث في عزبة الورد» 1968 حتى «الكلاب وصلت المطار» 1986 كان موجوداً - ربما بقدر أكبر - في المسرح التجاري، ولعله بلغ أقصى حضوره أوائل السبعينيات، ففي ذلك الحين عرض له مسرح الدولة «كوميديا أوديب» أنت التي قتلت الوحش، 1970، وفي العام التالي مباشرة عرض له «عفاريات مصر الجديدة»، في هذا العام ذاته كانت برته الثمينة (!) «مدرسة المشايخين» تحقق «إقبالاً متقطع النظير». في العملين الأولين كان قد استطاع - بمشاركة جلال

الشرقاوى ودعمه- الوصول لتلك «التوليفة»: البحث عن قضية ساخنة (هزيمة 67 في الأولى، وحوادث الاعتقالات والتعذيب في الثانية، التي عرضت بعد انقلاب السادات في مايو 71)، ثم تميعها وخط أوراقها بكل الوسائل المتاحة: الرقص الشرقي والتوابل الجنسية والتقدات الجزئية لبعض مظاهر الحياة اليومية، وشيء من الميلودراما، وإطلاق عدد من الكلمات الكبيرة التي توهم بأنها تتصدى لمناقشة أخطر القضايا.

كان العملان أمنين وفي خدمة النظام القائم: في الأول كانت تلقى بين يدي أوديب مقاليد الأمور من جديد، وأهل طبقة كلهم مدانون بالعجز والتواكل، والفساد- كل الفساد - في العاشية التي يستطيع أوديب الخلاص منها بضربة واحدة، أما الثاني فيكفيه أن جسد على المسرح ما رددته أجهزة السادات عما أسمته «مراكز القوى»، إضافة لدفاعه اليلغ عن جهاز الشرطة ونوره في حماية الناس وتوفير أمنهم!

غير أن النجاح التجارى الذى أصابه عرض «مدرسة المشاغبين» قد أدار رأس صاحب النص (إن كان لمل هذا العمل بالذات نص على الإطلاق!) فبادر بتكوين فرقة خاصة لاستثمار هذا النجاح، وحين فشلت انضم- بفرقة وديونه- شريكاً في فرقة أكبر، وقنع بأن يكتب لها أعمالاً يعتمد فيها - غالباً- على أعمال لقيت النجاح في «برودواى» أو السينما الأمريكية، وفي أوائل الثمانينيات نجح- بالمشاركة مع الممثل نور الشريف- في تكوين فرقة قدمت عملين «بكالوريوس في حكم الشعوب» ثم «سهرة مع الضحك».

في هذا السياق فإن تجربته في آخر أعماله التي عرضت على المسرح «الكلاب وصلت المطار، 1986» جديرة بالإشارة (انظر مناقشة لهذا العمل في «أوراق من الرماد والجمر، 88»)، أكتفى هنا بالقول بأنها كانت تجربة فاشلة تؤكد - أول ما يؤكد- أن الاستقطاب في الواقع- من ثم في المسرح- قد زاد حدة ووضوحاً، وأصبح على المسرحى- بالتالى- أن يحدد جمهوره الذى يتوجه إليه بموقف واضح، وأدوات ملائمة لتحقيق هدفه.

بعد هذا الفشل غاب على سالم عن المسرح، وعن مصر كلها، فترة طويلة، قيل إنه سافر إلى أمريكا يحاضر عن الفكاكة المصرية في ماضيها وحاضرها، وقيل بل سافر إلى هناك في منحة مشتركة مع كاتب إسرائيلى، وقيل غير ذلك، لكننى لا أقطع بصحة أى من هذه الأقوال. وما هو يعود بمسرحية جديدة، كان مفروضاً أن يقدمها المسرح «القومى» هذا الموسم، لكن توالى اعتذار الممثلين عن أدوارهم فيها أرجأ تقديمها، فماذا فى مسرحيته الجديدة «البترول طلع في بيتنا»؟

مثل الكثير من أعماله، تبدأ المسرحية بحادثة تنذر بالتفجير، لكن صاحبها ما أسرع ما ينساها، ويضرب في اتجاهات أخرى حتى تنتشعب السكك ويختلط الحابل بالنابل: البداية هي أن المهندس جميل عبد الحق يكتشف فجأة - بعد أن رجع من عمله مهندساً للبترول في إحدى الصحاري العربية- أن البترول قد ترك وادى مصر وصحاريها، واختار أن يظهر في بيته، أي أن تلك الفيلا التي بناها أبوه قائمة فوق بئر بشرول، ويناقش الأمر مع صديقه إبراهيم ثم زوجته رئيسة. وتحول الزوجة الراضية القنوع في المشهد الأول إلى سيدة شديدة المراس، تضع خطة للاتصال بالمافيا في إيطاليا لإنتاج البترول وتهريبه، هكذا يأتي السنيور لترو جازو (لاحظ الاسم، وتذكر كيف كان الريحاني يسمى شخصه بصلة هاتم والأستاذ بقدونس وأمشير أفندي... إلخ) ويتم الاتفاق ويبدأ تدفق ملايين الدولارات.

الفصل الثاني، وهو أطول فصول المسرحية، يكاد يساوي الأول والثالث معاً، يوشك أن ينصرف عن تلك البداية. وفي مشهده الأول بوجه خاص تتداخل المساحات وترتبك وتسود المبالغة: إلى إدارة «التيسير والتسهيل» يمضي جميل كي يحصل على موافقة على مشروع المنظفات الصناعية، وقد تم الاتفاق مع المافيا على أن يكون غطاء لعملية استخراج البترول، وما أكثر ما يرى: حديقة حيوانات صناعية وأخرى طبيعية وفي وسطهما مكاتب الموظفين، وإلى جوارهما مصح استشاري للأمراض العصبية.

وهكذا: نرى على المسرح دباً وأسداً (الدب يعبر المسرح مرة ولا يعود، أما الأسد فتراه أكثر من مرة، يمد يده إلى جميل فيذكر حكاية أندروكليس، لكننا نعرف حالاً أنه يمد يده ليتسول، لا لهدف آخر!) ونرى طرزان يعود للحياة ومعه قردته شيئا وصيحاته المشهورة، كذلك نرى طبيباً وممرضين يطاردون مريضاً هارباً من المصح، سنكتشف أنه «أبو علوة»، وعلي لسانه سيرد كلام كثير عن الفساد الذي أحدثه البترول في العالم (العربي)، وكيف إنه لم يؤد إلا لإفساد كل شيء، فهو المشتري الوحيد في المنطقة لكل ما ينتجه العقل. يقول أبو علوة: «الإحساس العميق بالذنب الناتج عن الثراء بدون تعب، بدون عرق، بدون عذاب، بدون ألم... مضاف إليه أوهام القوة، بيقظوا النفس الأمارة بالسوء، مش النفس الأمارة بالخير، وبدل من حب الحياة يبقى حب العدم... إلخ».

كلمات فقط، أما الأفعال فتمضي في اتجاه آخر من المشهد الثاني في هذا الفصل حتى نهاية الفصل الثالث، تتمثل في الطريقة التي يعامل بها أصحاب المشروعات، إذ يحيلونهم إلى «الإدارة العامة لسعة الصدر» حيث يقوم كل منهم بالنفخ في قرية مقطوعة، ويتقدم بهم الزمن دون أن يحسوا بتقدمه، وتختلط عليهم أسماءهم وهوياتهم، وينسون عن أنفسهم كل شيء.

وتتم التحولات دون أدنى منطق مقنع، ويسود التطويل والثرثرة، ثم يتذكر المؤلف في نهاية الفصل الثالث ما بدأ به الفصل الأول فيستدعي إبراهيم ولترو جازو: كي يبلغا جميل نبأ فشل المشروع، وكيف أنه، جميل، قد أصبح مديوناً، ولابد أن يسدد دينه، ويهدده لترو بأنه لابد أن يسترد الدين منه «ومن كل مصري عايش أو لسه هيتولد...»، ويموت طرزان قبل أن يحصل على الموافقة على مشروعه، ويوحى بأن جميل سيلقى نفس النهاية بعد انقضاء زمن رأى فيه ابنه الذي كان في الشهادة الابتدائية وقد حصل على الدكتوراه قبل خمس سنوات، ويعرف أن رئيسة قد أصبحت تعمل في تجارة السلاح، ولها مكاتب في كل عاصمة عربية:

* * *

ها أنت ترى: مساحات متداخلة مختلطة، وأحداثاً لا معقولة ولا مبررة، لا بمنطق الكوميديا ولا بسواه، وشخصيات هشة متناقضة البناء... (إن التحول الذي يحدث في شخصية رئيسة لا يقنع أحداً، لأننا لم نرا بادرة واحدة تشير لإمكان حدوثه، وهذا لترو جازو يروي أنه كان لصاً صغيراً في القاهرة قبل أن يسافر إلى إيطاليا، ويفتح الله عليه، فيصبح من كبار مسؤولي المافيا، ثم يقول إنه حاصل على دكتوراه في «الأنثروبولوجي»، وأنه استطاع أن يثبت «أن الإنسان أصله حرامى»!).

وإذا تساءلت: ما هدف هذا العمل، أو ما هو موضوعه الرئيسي أو «تيمته» الرئيسة، فستحار في الجواب. لكنك لا شك ستجد معظم مشاهدته يدور حول أساليب التعذيب التي يلقاها أصحاب المشروعات من جهاز الدولة، وستلمس دفاعاً حاراً عن مصالح المستثمرين، وضرورة القضاء على العقبات التي تعوق مشروعاتهم.

وإننى أتساءل بدورى: ماذا بقى من عقبات أمام المستثمرين وأصحاب المشروعات، وهذه مصر كلها قد أصبحت «سداحاً مباحاً» مباحاً لهم، وأى منطق هذا الذى يقول إنهم اليوم يلقون التعذيب حتى الموت، فى انتظار الموافقة على تلك المشروعات؟

هذا الفهم تدعّمه تلك السطور المتناثرة، والتي يعمد فيها على سالم إلى التفلسف، تلك لعبة صغيرة فانت عليك وظيفتها، وهو حين يفعل لا يبالي بأن يكون حديث الشخصية ملائماً لها أو لسواها (يقول جميل إن الرغبة هي الأساس «الحياة رغبة.. الدنيا رغبة.. الدولة رغبة..»، ولترو يقول ذات الكلمات: «الرغبة، الرغبة، الرغبة هي أهم عنصر فى الحياة...»، رغم التضاد المفترض بين الشخصيتين!)، المهم أن لديه، هو، كلمات يريد أن يقولها، لعل أهمها ما يقول على لسان إبراهيم: «أحنا مش دولة شمولية، أحنا داخلين على عصر الأفراد الأغنياء الكفاء المنتجين، مرة ثانية هيبقى عندنا طلعت حرب وعبود وفرغلى» (لاحظ الخلط بين طلعت حرب

الذي أرسى دعائم اقتصاد مصرى مستقل، وفرغلى الذى اكتسب شهرة من خيرته ببورصات القطن فى العالم!).
ويواصل: «أمريكا دالوقتى، والحرية الفردية، والملكية الفردية هى المثل الأعلى لكل حكومات الأرض...»، وعلى لسان رئيسة: «كل الناس اللى كانوا السبب فى تعاسة كل البشر كانوا بيقلوا نفس الإجابة، فى مصر وتشيكوسلوفاكيا ورومانيا والاتحاد السوفيتى...».
ولعل تلك السطور بالذات هى رسالة المسرحية التى يعود بها على سالم بعد رحلته الأمريكية!

1991

فهرس

(1) وجوه	7
في صحبة المازني: ثالث الثلاثة الذي لا يذكره أحد	9
في الذكرى المئوية لميلاد الأستاذ العميد: نظرة في السيرة الذاتية والرواية	34
حسين مروة: معنى حياته وموته	49
تجليات رشاد رشدي، أو عودة الوجه القبيح	74
هكذا تعلمت من لويس عوض	90
في رحيل عبد المحسن بدر: لمحات من حياته وأعماله	95
في وداع عبد الحكيم قاسم: عن أيامه.. وأيام الإنسان	102
يوسف إدريس: للقمر وجهان، وهذا وجهه المضيء	109
(2) أعمال: قاصون وروائيون	115
نجيب محفوظ في «الفجر الكاذب»: صياغات عذبة لحكمة الثمانينيات	117
فتحى غانم: نظرة طائر إلى عالمه الروائي الخصب	122
فتحى غانم في «ست الحسن والجمال»: ماذا جرى لدنيا الجميلة؟	127
ثلاثية «حكاية بحار» أو ثلاثية الابن الأبدى	133
حنا مينه في «نهاية رجل شجاع»: ثقل الحديث المعاد	145
«خرافية» إميل حبيبي «سرايا بنت الغول...» عن عذاب الكتابة وعذوبتها	150
«البيضاء»: أوراق يوسف إدريس القديمة وأكاذيبه المتجددة	156
قراءة في قصص بهاء طاهر: أنا الملك جئت وحيداً	166
بهاء طاهر في «خالتي صفية والدير»: الراهب والشيخ يقاومان الشر في العالم	181
«محب».. كما روى عنها عبد الفتاح الجمل	187
أبو المعاطي أبو النجا في «العودة إلى المنفى»:	194

204	كيف سطع الحلم المصري، وكيف تحطم
219	عن ثلاثية أحمد الفقيه «سأهيك مدينة أخرى»
224	علاء الديب في «أطفال بلا دموع»: بعض ما رآه وحكاة منير عبد الحميد
250	قراءة في أعمال القاص والروائي جميل عطية: من البطل اللصيق بالذات نحو عالم رواثي فسيح
255	عن نساء سلوى بكر وعربتها الذهبية
261	سحر خليفة في «باب الساحة»: نساء نايلس في ظل الانتفاضة: قهر الرجال أم قهر الاحتلال؟
279	مشاهد من الرواية الفلسطينية في الثمانينيات
281	(3) أعمال: مسرحيات ومسرحيون
299	د. علي الراعي: «المسرح في الوطن العربي»: جدارية مترامية الأبعاد
311	«وما شكسبير؟»
322	من شجون المسرح المصري
328	«الاغتصاب» مسرحية جديدة لسعد الله ونوس: بعيداً عن الموظفين ذوي الفصاحة، وتجار الكفاح
335	ألفريد فرج: عاشق المسرح في عاصمة المسرح
	على سالم في مسرحيته «البترول طلع في بيتنا»
	ماذا يقول بعد رحلته الأمريكية؟

من أعمال الكاتب

تأليف

- * ازدهار وسقوط المسرح المصري، القاهرة، 1979.
- * نافذة على مسرح الغرب المعاصر، القاهرة، 1987.
- * أوراق من الرماد والجمر، القاهرة، 1988.
- * رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة، بيروت، 1990.
- * أوراق أخرى من الرماد والجمر، القاهرة، 1990.
- * من أوراق الرفض والقبول، القاهرة، 1993.
- * من أوراق التسعينيات: نفق معتم ومصايح قليلة، القاهرة، 1995.
- * البحث عن اليقين المزاوغ - قراءة في قصص يوسف إدريس، القاهرة، 1998.
- * من أوراق التسعينيات: كراسة سعد الله ونوس وأعمال أخرى، القاهرة، 2000.
- * من أوراق نهاية القرن: غروب شمس الطم، القاهرة، 2002.
- * في الرواية العربية المعاصرة، القاهرة، 2003.
- * في المسرح المصري، تجريب وتخريب، القاهرة، 2004.
- * من أوراق الزمن الرخو: شرفات ونوافذ - وجوه وأحداث، القاهرة، 2006.

ترجمة

في المسرح - نصوص:

- * تيتسي وليامز، مسرحيتان (فترة التوافق - ليلة السحلية)، القاهرة، 1980.
- * أرتور آدموف: لعبة البنج - بونج، دمشق، 1982.
- * انطون تشيكوف: يلاتونوف، دمشق، 1983.
- * الرويال شكسبير كمياني: يو. أس، دمشق، 1983.

في المسرح- دراسات:

- * المسرح التجريبي من ستانسلافسكى إلى اليوم، القاهرة، 2000 .
- * الأعمال الكاملة لبيتر بروك، القاهرة، 2003 .
- * خيوط الزمن، سيرة شخصية لبيتر بروك، القاهرة، 2006 .

في العلوم الإنسانية والنقد:

- * مقدمة في نظريات الثورة، بيروت، 1979 .
- * العلم في التاريخ (المجلد الرابع)، ج. برنال، بيروت، 1982 .
- * إيمانويل فليكو فسكى: الإنسانية تفقد الذاكرة، القاهرة، 2002 .
- * إيمانويل فليكو فسكى: المتطلعون للنجوم وحفارو القبور، القاهرة، 2003 .
- * رايموند ويليامز: طرائق الحداثة، الكويت، 2003 .
- * راسل چاكوبى: نهاية اليوتوبيا، الكويت، 2004 .

